الدراما السينمائية

الفن السابع | ٢٦٧ |

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

الدراما السينمائية

تأليف : سيمون فرايليش

ترجمة: غازي منافيخي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٩م

العنوان الأصلي للكتاب:

Dramatique des Films

S. Freilich

الطَّبعة الأُوْلى ١٩٩٤م
الطَّبعة الثَّانية ٢٠١٩م

الدراما السينمائية / تأليف سيمون فرايليش؛ ترجمة غازي منافيخي.- ط٢.- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٩م.- ١٤٤ص؛ ٢٥ سم. – (الفن السابع ٢٦٧).
صدرت الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

١- ٧٩١.٤٣٠١ ف ر ا د ٢- العنوان ٣- فرايليش ٤- منافيخي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

السينما والفنون الأخرى

إن السيناريو الأدبي لأي عمل والمكتوب بحرفية، يقدم لنا متعة سينمائية لأنه صيغ وفق النواظم السينمائية.

وكما في المشاهد المسرحية لأي عمل مسرحي فإننا نحسها ليس عند عرض العمل المذكور فحسب؛ وإنما في النص المسرحي بالذات ولا سيَّما عندما يكون مؤلفه قد وضع المسرح بحسبانه أثناء تأليف النص. فمسرحيات شكسبير واوستروفسكي وتشيخوف تشدنا فيها مباشرة مشاهدها التي تنقل إلينا الأحاسيس والشاعرية. والرسام الفنان لا يفهم الرسم على أنه مجرد خلط للألوان والرسم بها؛ إنه يفهم الرسم على أنه اطلاع على خواص الأشياء وإيجاد العلاقة الفنية بين هذه الخواص الدقيقة. وموهبة الرسام لها علاقة وطيدة بمدى إحساسه بهذه الخواص ودقة تجسيدها للواقع والحقيقة.

وما المسرح والموسيقا والرسم والسينما إلا وسائل مختلفة للتعبير عن الاطلاع على خواص الأشياء الدقيقة. وفن السينما... موضوع هذا الكتاب، يحتوي على سلسلة من المفاهيم تشكل في مجملها أساساً لعمل الأفلام التي تتجسد في تصوير الحركة مع الصوت في عرض فني.

عندما نقرأ قصة ما ونتابع أحداثها؛ فلا يمكننا تصور الأطر التي تتضمنها برؤى ثابتة، فلكل قارئ تصوره الذاتي لأشخاصها ولأماكن الأحداث فيها... إلخ.

وبالنسبة لأي لوحة مرسومة يظل مضمونها ثابتاً على وجه العموم، بينما يفكر كل مشاهد لها وفق مفاهيمه بمتابعة المضمون.

هذا الفرق بين فن الكلمة وفن الرسم لمح إليه ليسينغ مراراً في حديثه عن الوصف الشعري وما يقدمه الرسامون من لوحات رائعة ومقارنته لكلا الفنين بعضهما ببعض.

يقول ليسينغ:

إن الكاتب يعرض لنا أحداثاً تتطور في أزمان معينه ومقدمة بأسلوب كتابي شائق يضفي على الموضوع أهمية إضافية وموجِّهٍ اهتمام القارئ إليها.

والفن التشكيلي بالمقابل يصور اللحظة دون التطرق إلى تطويرها غير أنه يغني اللحظة هذه بأحاسيسه ويمنحها شكلها الذي يصبو إلى الكمال.

فن السينما يرفع الحدود والحواجز بين فن الكلام والفن التشكيلي؛ فالفيلم يسيطر على الزمن وعلى الشكل معاً. وهنا نستذكر معاً التعريف الذي وضعه مؤرخ الفن الإسباني (لوبيز) عن الفن السينمائي حيث قال: الفيلم هو فن الزمن في إطار الشكل)..

وبما أن الفن لا يمكن أن يكون بلا حدود في وسائله التعبيرية، لذا يظل الشكل والمضمون يطلقان العنان للإحاطة بالخواص الدقيقة للأشياء وتقديمها بالأساليب المختلفة. في البدايات قامت السينما بتقليد المسرح ثم تقليد الفن التشكيلي، ثم راحت تسير على منوال السرد الأدبي، فظل الأسلوب السينمائي في تلك الحقبة مقلداً لهذه الفنون؛ إلى أن استجمع إمكانياته وخبراته الفنية الخاصة في تطوير أساليب التأثير على المشاهد السينمائي. لذا فإن من الأهمية بمكان البحث عن سبل الخلق والإبداع وبخاصة لدى تصوير عمل أدبي تتباين الفروق بين الوصف الشعري وتصوير هذا الوصف سينمائياً في قصة تشيخوف (غريله) مشهد يفتر فيه حب راجا بوفسكي لأولغا فتوراً كبيراً، فهو مجاف وغير مبال بها.. ففي الكوخ يأخذ البطلان قسطاً من الراحة بعد جولة لهما تقدم لهما أطباق الشوربة. وفي أثناء تقديمها نرى وبسرعة أطراف أصابعها غاطسة في عبق الشوربة... هذا الجزء لم يقدم وصفاً للقروية فقد بقيت خارج الصورة. واقتصر على تقديم وصف

للأجواء حيث تم من خلال ذلك وبتأثير بالغ تم تأكيد أن علاقة الحب بين البطلين قد فترت بشكل واضح، وأن العواطف قد تجمدت بينهما.

هذه الأصابع الفاطسة في طبق الشوربة قد تبدو ذات أهمية تعبيرية غير أن مخرج الفيلم (سامونوف) استغنى عن هذه اللقطة بالذات معتبراً وجودها يقدم وصفاً للقروية على أنها فوضوية وغير نظيفة، وهو ما لم ينوه عنه تشيخوف مطلقاً.

مثال آخر: في فيلم (الدون الهادئ) لغراسيموف حيث يعرض المؤلف شولوخوف وبالتفصيل المصير المأساوي لأبطاله، وهو ما جذب المخرج إلى الرواية أصلاً، ففي القصة يموت الكثير من أبطالها، ويتم التطرق إلى مواضيع موتهم بشكل تفصيلي. إن المخرج غراسيموف لم يلغ هذه الأحداث المأساوية في الفيلم، وإنما ساقها بأسلوب آخر: فموت العجوز ميلوخوف على سبيل المثال يكتفي بذكر... وايلينيتشنا نراها، ولآخر مرة عندما يستعيد غريغوري وداعها الأخير في ذهنه، وأنه لن يراها ثانية. أما ناتاليا فنعرفها مريضة... صحيح أننا لا نشاهد لها جنازة غير أننا نشاهد – وبلقطة سريعة – كيف أن راجا يغوص بالماء بحثاً عن جثتها.. كل جوانب الرواية أحيط بها رغم أننا لا نشاهد كل جانب على حدة.

إن انفصال هؤلاء الموتى عن الحياة يرتبط بصورة الموت. فكل من المؤلف والمخرج تحدث عن الموت ليحكي لنا عن الحياة...

غراسيموف كان جاهداً في إبداع رواية سينمائية بمعنى أنه استفاد من الشكل الأدبي للرواية في عمل فيلمه، وفتح الباب للعمل في هذا المجال، وقد تمكن غراسيموف في واقع الأمر من عناصر الموضوع المعقدة، ومن الأحداث التي تسير متوازية في أماكن متغيرة، واستفاد كذلك من العناصر النفسية والانطباعات التي يوردها المؤلف تجاه الأحداث واتجاه السلوك البشري، فراح المخرج يتعامل مع كل هذه لأمور بدقة وعناية آخذاً بعين الاعتبار بأن الموضوع الأدبي يصبح أكثر حيوية من خلال عرضه والتأثيرات التي يحدثها هذا العرض. وليكن مثالنا على هذا

الحديث تلك الجنازة كما أوردها المؤلف في الرواية، وكما عبر عنها المخرج في الفيلم والفرق بين الحالتين.

في الفيلم نرى شجرة مزهرة حيث تتوقف الكاميرا على قمتها، ثم تتحرك ببطء ثم تتراجع لتكشف لنا ضوءاً ينبعث من الشمس الصباحية، وتحت الشجرة – وبعد تحرك الكاميرا – نرى غريغوري يضع صليباً على القبر. حركاته بطيئة متجاوزة في بطئها وتيرة الحياة اليومية. إنه لم يعد بحاجة للإسراع في أي شيء... تعود الكاميرا إلى الشجرة الدائمة الحيوية حيث تحط على غصن كبير، وبحركة بطيئة من الكاميرا تحط على جسم غريغوري المنهار. هذا المثال يوضع لنا ما يمكن فعله أثناء تصوير أي عمل أدبي من إبداعات تضفي عليه الكثير... القصة الأدبية ينتهي مشهد الجنازة بالصورة الأدبية المشهورة : يرفع غريغوري رأسه ليرى من حوله السماء المشعة.. يرفع رأسه وكأنه أفاق من حلم أسود... هذا ما جاء في نص الرواية.. وورد في السيناريو المشهد المذكور مع ملاحظة عمل تروكاج من أجل الشمس السوداء، غير أن ما صور كان مختلفاً جداً.

وفي الحقيقة لو تقيد المخرج بالنص الأدبي لهذا المشهد لتأثر بدوره الانفعال والإحساس إلى حد ما. وهنا نأتي على الحدود للفن هذه الحدود التي يحسها الفنانون. كتب ليسينغ يقول: عما قريب تتلاشى الهوه بين الشعر والرسم...

فكل ما هو صحيح عند الأول يجب أن يكون كذلك عند الآخر، وكل ما يثيره من الإعجاب أَوْ لا يثيره عند الأول يجب أن يكون كذلك عند الآخر.

وانطلاقاً من هذه الفكرة تصدر الأحكام الفنية على الشعر والرسم متفقة على أن التناقض يجب استبعاده سواء في اختيار الرسم أو الشعر وسيلة للتعبير.

حتماً فإن هذا النقد بحد ذاته يعمل على إظهار العناصر الفنية ووضعها تحت المراقبة الدقيقة قبل وأثناء التنفيذ.

هذه الأفكار حول التباين بين الأدب والرسم هي التي تنير الدرب للفيلم حيث توجد فيه عناصرها جميعاً. فالسماء السوداء في النص الأدبي قادت المخرج

غراسيموف إلى تلك النهاية الرائعة في الفيلم. فمهما حملت الكلمة والتعبير الأدبي من قوة فإنها تظل ضمن نطاق معين غير أنها – كما أسلفنا – تنير الدرب للمخرج ليطلق العنان لمخيلته في إخراج هذا الوصف أو التعبير عنه سينمائياً، فهذه التعابير لا يتعامل معها الفنان الرسام أو السينمائي على أنها مادة مصوغة فحسب، بل ينطلق من كونها مفاهيم تحمل إلى ذهنه أبعاداً كثيرة، إضافة إلى أن بعض القصائد والتعابير الأدبية لا يجدي التعامل معها سينمائياً حيث نفقد الكثير مِمَّا يفترض أن تحمله إلينا على سبيل المثال بعض قصائد ماياكوفسكي حيث يقول في إحداها:

عندما يحفر، يتفجر الحماس، وأشعر بأن روحي تتمزق، فأبسط أمامكم روحي، صانعاً لكم منها راية دموية...

هذه الأحاسيس الشعرية تهتز لها مشاعرنا الإنسانية غير أنه من العبث تصويرها من غير أن تفقد الكثير من روعتها.

الفيلم يستمد عناصره من كل الفنون الأخرى، حيث يستمد من الرسم عناصر التأثير البصري للصورة، ويستمد من الموسيقا إحساس الانسجام والإيقاع في عالم الصوت. ومن الأدب يستمد إمكانية التعامل مع المواضيع الحياتية المختلفة. ويستمد من المسرح فن الممثلين. كل هذا بطرق إبداعية تضفي على مكنوناتها الكثير.

لذا.. فالسينما هي الفن الذي يربط الفنون بعُراً دقيقة. غير أن هذا المفهوم – وعلى أي حال – لا يعني بأن الفيلم هو فن عام. إطلاقاً فهو فن له خصوصياته كما لباقي الفنون خصوصياتها في التعبير والتقديم.

فالممثل في السينما لا يواجه الجمهور مباشرة كما في المسرح.

والفيلم يقف قريباً من المسرح والرسم والأدب، وذلك بما أوتي من صفات مختلفة. وهو بطبيعته ليس بمسرح ولا رسم ولا أدب، وإنما هو الفن الذي يشتمل على كل هذه الفنون تاركاً الفوارق بينها كما هي، حيث لا يمكن لأي واحد منها أن

يحل محل الفيلم لأن الفيلم هو الذي يوحد عناصر الفنون كلها. بمعنى أن الفيلم هو فن يتعامل مع كل العناصر في الفنون الأخرى وبدون أن يكون فناً عاماً.

ومع ظهور الفن السينمائي (الفيلم) لم يتخل أي من تلك الفنون عن مزاياه، إنما على العكس تماماً فقد باتت تلك المزايا ملموسة أكثر من ذي قبل.

ومن هنا صار الفن السينمائي – خلال فترة قصيرة – من أهم الفنون، وبات من الضروري أن يواكب تلك الفنون التي تطورت عبر أزمان طويلة.

* * *

محاكاة الحقيقة في السينما

للإجابة عن هذا التساؤل يجب أن نتطرق إلى الفرق بين المسرح والسينما. – في المسرح لا ينتاب المتفرج أي تشويش فكري عندما يقف الممثلون في نهاية العرض المسرحي يحيون المتفرجين، ويكون من بينهم بطل المسرحية هاملت فقد رأوه يموت لتوه في مؤامرة حيكت ضده.

أما في السينما فمثل ذلك يسبب تشويشاً؛ لأن البطل والممثل في العرض النهائي هما واحد بالنسبة للمتفرج.

- إن وسائل التعبير في المسرح هي أكثر شرطية. ففي المسرح نعتقد بحقيقية الأحداث ولو بمجرد التنويه عنها.

إن الحقيقة بالنسبة للمكان يرسمها المؤلف المسرحي للمتفرج عبر الحوار المسرحي للممثلين، هذا الحوار الذي هو الضعف من حيث الكم في السيناريو، فالمتفرج يتفهم وضعاً ما من خلال حوار الممثلين وكما في سباق الخيل الكبير الذي يرد في عرض آنا كارنينا، فالمتفرج يراه ويتابعه من خلال الحوار فقط.

إن عرض الحقيقة كما في المسرح قد تسبب انشغال المتفرج بها عن الأبطال وعن الحدث، المخرج ايزنشتاين استفاد من هذه الخواص في عمله بعد ذلك في السينما، وذلك من خلال استخدامه للأشياء كما هي في الحقيقة. فهو لا يدع الحدث يجري ضمن ديكورات، وإنما يصورها في الطبيعة كما هي وهو ما لا يتيسر للمسرح.

وقد كتب أيزنشتاين بهذا الخصوص يقول:

إن العمل ينمو تلقائياً وكذلك الأسلوبية في هذا العمل ومن غير أن يرتبط الواحد بالآخر من ناحية التأثير.

إن التمثيل في الأماكن الحقيقية يؤثر في الانطباع المسرحي كما أنه يعيد حركة الممثلين، ففي «القمر في القرية» لستانسلافسكي حاول الممثلون أن يقوموا بتمثيل أحد المشاهد في حديقة حقيقية، ورغم إيجابية المحاولة فقد طغت سلبياتها عليها مما أوجد القناعة بضرورة قطع البروفات والعدول عن ذلك.

في الفيلم يختلف الأمر. ففي سباق الخيل الآنف الذكر ورغم عدم مشاهدته وإنما فقد متابعته من خلال حوار الممثلين، فإن المتفرج كان يرغب بمشاهدة السياق طالما له أهمية بالنسبة للموضوع ولبناء الفيلم يعرض أماكن حقيقية: الأشجار – المبارزات – الصحراء كلها أماكن حقيقية. الإنسان الحقيقي الذي يمثل الأدوار في أماكن حقيقية مطلوب منه أن يكون أكثر حميمية وأكثر تعبيراً ونطقاً بعيداً عن التشنج، وعندما أتى بودوفكين على هذا السؤال قال:

إن إمكانية التعبير الخارجي عند الممثل في السينما يجب ألَّا تتخطى قوة التعبير للأماكن الحقيقية.

ونسوق من هنا مثالاً من فيلم «البحث عن الذهب» للمخرج شتروهايم، إذ صور اللقطات الختامية لفيلمه في صحراء حقيقية، فقد عانى ممثلوه الحر والعطش، وقد قال شتروهايم قبل تصوير هذه المشاهد: يجب ألَّا يتبادر إلى ذهن أحد أنني قد أحضر رملاً إلى الإستوديو وأضعه أمام الكاميرا، وأقول: إنكم في الصحراء، سيكون ذلك معقولاً، فهم يموتون من شدة الحر والعطش الحقيقيين، ويعيشون الحالة هذه بكل صدق ويتابعونها خطوة خطوة كما جاءت قاسية في السيناريو... وهنالك العديد من الأمثلة على الممثلين الذين يصورون المشاهد في أماكنها الحقيقية، ويعانون الكثير من جراء ذلك، وقد يصابون بالأذى في بعض الأحيان طبعاً من غير أن يشكل ذلك خطراً حقيقياً عليهم، فلدى المخرج العديد من الوسائل لتجنب ذلك كالخدع السينمائية وغير ذلك.

في فيلم « الشمس تشرق للجميع » أعيدت اللقطة التي تقدم فيها الأم الطعام لابنتها العائدة من العمل أعيدت ثماني مرات، وفي المرة التي أعجبت المخرج حركات الممثلين فيها تلك اللقطة لم يعتمدها المخرج، كون مساعد المخرج نسي تسخين الطنجرة الموجودة على الغاز التي فيها الطعام، فلقد تغير انفعال الممثلين عندما رفعت الأم غطاء الطنجرة، ولم يتصاعد أي بخار منها. بينما تصاعد البخار من الطنجرة قد يحدث تشويشاً على الحقيقية في المسرح. وننتقل الآن إلى وجود خشبة المسرح وإلى ما يعرضه الفيلم أمامنا، ففي المسرح تشاهد الممثلين يتحركون أمامنا حيث يكون بينهم وبين المشاهدين اتصال مباشر، وهذا الاتصال بين المتفرج في المسرح ذو أهمية كبيرة. فهو ما يحدد شاعرية المسرح حيث تكمن القوة التي تشدنا إليه، وهي بنفس الوقت تجعل من غير الممكن على الممثل أن يحاكي المكان الحقيقي بأمانة مطلقة. فلو افترضنا أننا نريد تقديم مذبحة على المسرح فيها خطورة على الممثلين لما رغب أحد برؤية مثل ذلك على المسرح.

حتى يمكن القول: إنَّ المكان الحقيقي لا ضرورة له. على سبيل المثال: فالعراك بين هاملت وليرتز نعتبره جسدياً رغم معرفتنا المسبقة بأنهما يتبادلان الضربات بسيوف غير حقيقية. ولو دخل طفل حقيقي أثناء العرض لأحدث تشويشاً فكرياً لأننا نخشى طوال الوقت أن يتصرف بغير ما يمليه النص. وهنا نلاحظ دور الممثلين وكيف يبذلون الجهد الإضافي كي يكون تمثيل هذا الطفل الحقيقي تمثيلاً صحيحاً. حيث تتولد لدى الجميع مشاعر جانبية ليست في الحسبان.

إن الاقتراب من الحقيقة في المسرح يسبب إزعاجاً في سبيل تقبل الموضوع على أنه حدث حقيقي. إن الحقيقية المصطنعة لما يقدمه الممثلون على المسرح تتطلب بحد ذاتها شروطاً أساسية للمكان، ولكن ليس إلى حد مجاراة الحدث بكل ما يرد فيه من أمكنة، فالمسرح الحديث توصل إلى العديد من الوسائل الإخراجية التي توصل للمتفرج المشاهد الحقيقية وأماكنها.

إن الحقيقة المصطنعة في السينما تختلف عنها في المسرح، ففي المسرح يتحرك الممثل أمامنا على الخشبة بينما هو صورة مطبوعة في الفيلم، مما يؤثر في قيمة العلاقة بين الممثل والمكان، ولهذا السبب فإنه على الشاشة لا تختلف هذه القيمة بين الممثل والمكان، فالممثل ينصهر مع المكان الذي يمثل فيه. في فيلم «سارقو الدراجات» كان من غير الممكن استبدال شخصية الولد الحقيقي بمن يقوم بدلاً عنه في هذا الدور، فالكاميرا كانت تكثف المكياج الذي قد يستخدم لمن سيقوم بهذا الدور بدلاً من الصبي الحقيقي.

فالممثل كما سبق أن قلنا ينصهر بالمكان الذي يمثل فيه، وكذلك في الشخصية التي يمثلها. وفي هذا السياق يحدث أن يطلق مشاهدو السينما صفات البطولة والكرم على النجم الذي مثل تلك الأدوار، فيصبغون عليه تلك الصفات وكأنه البطل نفسه.

إن ما يتصرفه جمهور السينما حيال هؤلاء الممثلين إنما ينبع من التأثير العميق الذي يحدثه الفيلم في نفوسهم. فالفيلم يجب أن يحمل لمشاهديه حقيقية الأحداث التي يعرضها لهم. والممثل يضفي على الحدث جانباً ملموساً من ذاته.

وبعد كل ما قلناه عن العلاقة بين الصورة السينمائية والقرب من الحقيقية في الفيلم تبين لنا الأهمية في استخدام الأماكن الحقيقية ومدى إسهامها في إنجاح العمل.

وقد يتبادر للذهن أحياناً بأن الفن السينمائي هو حقيقي أكثر من المسرح. عندما نطلق مثل هذا الحكم فنحن نخلط بين مشكلة الأسلوب والطريقة. إن الفيلم الحقيقي والمسرح الحقيقي يعالج كل منهما مادة الحقيقة وفق تقنياتهما المتباينة، اللغة السينمائية لها صفاتها الخاصة، فهي لا ترسم صورة طبيعية للحياة كما كانت الحال في بدايات السينما، حيث راح الفيلم يحاكي الحقيقة، ويعيد الحركات الطبيعية للإنسان والحيوان والآلات كما في فيلم « وصول قطار ». آنذاك وجد جمهور السينما في تلك الأفلام المتعة والاهتمام. كما اعتبر آنذاك بأن الفرق بين السينما

والمسرح يكمن فقط في أن القطار يمكن رؤيته في السينما أما في المسرح فيحس المتفرج بوجوده لا أكثر. ومع ذلك ففي فيلم «امرأة من باريس» لشابلن نراه يعرض ظل عربات القطار فقط وهو يتحرك على وجه ماري. دون أن يظهر القطار. والأمثلة كثيرة على مثل هذه الحلول السينمائية، ففي إحدى المعارك نجد الفرسان يقفزون على صهوات جيادهم (وهم في الحقيقة ليسوا سوى ممثلين بدلاء)؛ إذ يكتفي بتصوير اللقطات التي تتضمن عناصر المعركة الضرورية لتطوير الموضوع كما كتبه المؤلف، وكما وضع تفاصيله المخرج. وفي فيلم «السنين الملتهبة» نرى السيدة عند نصب زوجها وهي تحادثه ونصب زوجها يجيبها كإنسان حي، وهكذا يجري التعبير عن العالم المحيط بنا، ليس من خلال صور (فوتوكوبي) عن الحياة، وإنما من خلال صور تحمل بصمات الفنان المبدع. وبالمناسبة فقد نرى على الشاشة صوراً غير متوقعة: كان ينظر الممثل غير المتمكِّن في الكاميرا مباشرة.

إن زاوية وجهة الكاميرا هي ذاتها وجهة وزاوية المتفرج، فلو توجهت الكاميرا إلى الأعلى لتوجه المتفرج بوجهه معها إلى الأعلى... وكذا الحال إذا اتجهت الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل، فالمتفرج يرى بعين الكاميرا، لذا فإن النظر المباشر في الكاميرا يسبب تشويشاً لمجرى الحدث، إلا إذا تعمد المخرج ذلك عن سابق تخطيط: كان يتجه الممثل بوجهه نحو المتفرج في آخر الفيلم ويحدثه بقوله: إن أحد أخبرك بأن الزوج هو القاتل فلا تصدق.

* * *

المونتاج السينمائي

في فيلم « حرب وسلام » لـ: (كينغ فيدور)، وفي مشاهد معركة بوردينو هنالك الكثير من اللقطات التي صورت في أوقات متباينة، واستخدمت في سياق الموضوع. كذلك في فيلم «رحيل اللقالق» وأثناء سقوط بوريس على الأرض متأثراً بجراحه المميتة، تتالى اللقطات الكثيرة التي تستعرض سيرة حياته. وأيزنشتاين في فيلم المدرعة بوتمكين وفي مشهد الدرج في أوديسا، حول المخرج هذا الدرج إلى ساحة عرض درامي لمشهد رهيب. كل الوسائل الفنية العامة في مجرى الأحداث في الفيلم يمكن أن تستخدم بشكل خاص أو يعاد استخدامها، وذلك من خلال عملية المونتاج.

إن من أكثر الأمور التنظيمية في السينما والتي تناولتها الأقلام بالبحث والمناقشة هي مشكلة المونتاج. إننا نستذكر تلك الحقبة من تاريخ السينما حيث غدا الحديث عن المونتاج كما لو أنه فن أدبي رفيع وقد ظن البعض بأن المونتاج يتلازم مع الفيلم الصامت، وأن مغزاه قد ولَّى مع ظهور الفيلم الناطق. فبعد مرحلة ظهور الفيلم الناطق جرى البحث عن سبل جديدة في هذا المجال، ولقد ظل المونتاج من أهم الوسائل التعبيرية في الفن السينمائي.

فمنذ زمن بعيد وقبل ظهور السينما كان الفيلسوف والكاتب الفرنسي دنيس دي ده رو يحلم بتحقيق مشاهد على المسرح يجري بعضها مع بعضٍ، وليس فقط مشاهد يجري بعضُها وراءَ بعضٍ، وفق ما يتطلبه النص المسرحي. وقد تساءل: متى سنتمكن من عرض مثل هذه المشاهد على المسرح؟ طبعاً من العسير جداً تحقيق مثل ذلك. ولقد افترض دي ده رو بأن ذلك سيغير من الطبيعة الدرامية

للحدث، كما تحدث عن ربط البانتومي مع الحوار بمشاهد تبادلية، غير أنه لاحظ أن تطور مثل هذا الحدث لا يشكل أي تأثير إيجابي. فعند سير حوارين بصورة متوازية لا بد أن يصلا في النهاية إلى الارتباط.

والمسرح لم يتوان بعمل الكثير لتحقيق مثل هذا التطور الديناميكي في المشاهد غير أن عمله ظل محدوداً. أما بالنسبة للفن السينمائي فإن مثل هذه الأسلوبية في العرض تعتبر من خصائصه، وبالذات من خلال المونتاج يصبح ذلك ممكناً: أي أولاً من خلال عرض المشاهد بشكل متتال أو عرضها بشكل متداخل، وثانياً من خلال اختبار اللقطات وتغيير أماكنها مما يقوي تأثيرها على المشاهد. في فيلم « لو أن كل بشر العالم » تابعنا قارب الصيد ومنقذيه الموجودين في عدة قارات من العالم، يمثلون موضوعاً واحداً في وقت واحد وصلة بعضهم ببعض عن طريق الإذاعة. وكذلك في فيلم «الحلفين الـ ١٢» أيضاً عن طريق المونتاج أمكن التوصل إلى الحقيقة الفنية للأشخاص والأماكن وكذلك للجزئيات، بمعنى أن الموضوع عولج بنفس المبادئ السينمائية. في البدايات اعتبر المونتاج على أنه ضرورة تقنية وليست فنية. ففي الأفلام الأولى من تاريخ السينما كنا نشاهد أفلاماً بطول ٤م وقد لصق بعضها ببعض، وهي في الواقع الطول الكامل لما صور على الفيلم السالب وطبع على الفيلم الموجب.

بالضرورة لم يمض وقت طويل حتى اكتشفت القوة الفنية للمونتاج حيث يتغير موقع وطول المشهد وفق معطيات معينة تساعد في استخراج مؤثرات أجمل وأقوى حتى في الأفلام المبكرة التي اعتبرت السينما فيها مجرد تصوير للمسرح حيث لم يكن طول المشهد السينمائي أكثر من خمس دقائق، وهذا بالطبع طول قصير بالنسبة للمسرح.

وصار مصطلح المونتاج كوسيلة سينمائية يأخذ أبعاده شيئاً فشيئاً. وراح مؤلفو الكتب السينمائية يتحدثون عن فن المونتاج ووسائله المتعددة محللين للمشاهد ومقيمين لها بعد إجراء عمليات المونتاج عليها ومعددين للإمكانيات المختلفة لما

يمكن الحصول عليه من أي مادة مصورة بعد إجراء عمليات مونتاجية عليها ذات اتجاهات مختلفة.

وبطبيعة الحال فإن عملية المونتاج بالنسبة للفنان الحقيقي هي وسيلة لخلق صورة إبداعية، وهذا يعني:

١- مجاراة السيناريو ضمن تطوير للحدث في مجمله وإعطاء كل صورة خصوصيتها.

٢- وحدة الشكل العام ووحدة الحلول الواردة مع الحفاظ على الإطار العام والوصول بالفيلم ككل إلى صيغة متماسكة.

٣- من خلال عملية المونتاج يجب استخراج ما هو مُهمّ في كل لقطة واستبعاد العناصر الأقل أهمية وإيجاد الإيقاع الذي يقوي التأثيرات الدقيقة على المتفرج، وبالحصيلة إعطاء الفيلم في مجمل لقطاته إيقاعاً ناظماً لأحداثه وتواترها الصحيح.

لقد كانت أعمال أيزنشتاين وبودوفكين تتضمن المفاهيم والعلاقات المونتاجية المرهفة. فقد ثمنت عالياً – ثمنت أفلامهما – الفن السينمائي العالمي وخاصة في أفلام غريفيث، وتم اكتشاف واستخدام المونتاج كوسيلة فنية. كذلك كوله شوف وفيرتوف كانا من الأوائل الذين تصدوا للمونتاج عملياً ونظرياً.

إن مضمون أي نص يظل حيادياً. وكل ما يمكن أن يعمله السينمائي لهذا النص يأتي عن طريق المونتاج.

وهكذا حاول فيرتوف ومن خلال المونتاج حاول الوصول إلى إيجاد الإنسان النخبة. وكذلك فإن تجارب كوله شوف لإيجاد أماكن وأناس لا وجود لهم.

إن الكفاح في سبيل فهم أفضل للمونتاج يعتبر مرآة تعكس الكفاح في سبيل فن سينمائي حقيقي. إن المونتاج صار وبحق حقلاً للتجارب فهو (المونتاج) بالنسبة للمنظرين كل شيء. فمن خلاله نتوصل إلى المضمون الجديد. أما بالنسبة للواقعيين فالمونتاج وسيلة مهمّة للتعبير عن مضمون كل صورة وإيضاحها.

وبعد مضي فترة من الزمن في البحث والتجريب توصل أيزنشتاين وبودوفكين إلى القواعد الناظمة للمونتاج مستعينين بالفنون الأخرى، فلقد وجد أيزنشتاين طرقاً للمونتاج موجودة في أدب بوشكين وباسان، وكذلك في الرسم عند ليوناردو دافنتشي.

ففي أعماله يتوضح المونتاج كطريقة لعرض الموضوع ومجال غير محدود لما يمكن للفيلم أن يقوم به.

وبذلك كشف أيزنشتاين النقاب عن الروابط المونتاجية بين مضمون الفيلم وبين رؤية المؤلف. وفي مقالته «نحن وديكنز وغريفيت» يذهب أيزنشتاين بعيداً حيث يقول: إن حق التفكير المونتاجي لا يمكن فصله عن التفكير وأسس التفكير...

أيزنشتاين ثمن عالياً دور غريفيث في تاريخ السينما مؤكداً كونه واضعاً أسس المونتاج المتوازي، ويتطرق أيزنشتاين إلى أهمية طرق غريفيث الكلاسيكية في المونتاج السينمائي المتوازي، ويعتبره أستاذاً في المونتاج البنائي حيث يماشي خطوط الحدث فيسرعه أو يبطؤه من خلال ربطه بإيقاع معين، فمدرسة غريفيث هي مدرسة الإيقاع السينمائي Tempo، وليست مدرسة الريتم السينمائي. ففي استعراض القوة التعبيرية للريتم السينمائي وكذلك الإمكانيات الكثيرة للإيقاع السينمائي لدى مدرسة المونتاج الروسية الشابة نجد أن غريفيث قد خطا خطوات كثيرة، وأعطى الفرصة لجمهور السينما كي يفرق بين تأثيرات الإيقاع واختلاف تلك التأثيرات عن تأثيرات الريتم.

طبعاً إن الريتم هو الإيقاع العام للفيلم على غرار الإيقاع يكون تسارع اللقطات ضمن المشهد الواحد. وبالحصيلة فإن وتيرة الفيلم (الريتم) لا تكمن في تتابع الأحداث وتداخلها، وإنما تكتسب نبضها من وحدة الخط العام وتغيير التصعيد. وبطبيعة الحال فهي ليست العناصر الخارجية لترابط الموضوع، إنها وحدة داخلية تمتلك الصفات لجعل المونتاج شكلاً من أشكال البناء المتماسك، وجعل المونتاج المتوازي يمتلك القدرة العميقة في التأثير. كما كشف أيزنشتاين النقاب عن الوهن وعدم التجانس وأسبابه عند المخرج غريفيث (عند استخدامه المونتاج المتوازي) وعَزَاهُ لأسباب اجتماعية. فالمخرج غريفيث الذي يعيش في

مجتمع رأسمالي ووفق أسلوبه في التفكير ووفق نظرته الاجتماعية لم يعرض لنا مجتمعاً من سماته الغنى والفقر. أما الأخلاق والواجبات فهي سمات من سمات الرب.. فالفقر والغنى لا علاقة لأحدهما بالآخر، وهما ظاهرتان تسيران في الفيلم بشكل متواز. وعلى كل حال فإن معالم المونتاج لدى غريفيث تحوي في مضمونها فوارق أساسية عن معالم المونتاج في السينما السوفيتية.

المهم بالنسبة لنا هو أن أيزنشتاين كان يرى في المونتاج وسيلة فنية لشحن العناصر الدرامية. وأما بودوفكين فقد عبر عن العلاقة بين المونتاج وبين الكتابة للسينما.

فقد كتب يقول: ... وهكذا تتجسد معاً العوامل الأساسية لخلق الوحدة العامة والاستمرارية في الفيلم، إنها عوامل داخلية تربط الجزئيات معاً بواسطة المونتاج.

طبعاً إن ولادة الشكل المبدع للعمل تبدأ بطبيعة الحال قبل ذلك أي مع كتابة السيناريو. إن هذا الشكل من العلاقة نراه عند مخرجين آخرين حيث يقول رينيه كلير جملته المشهورة: (إن فيلمي أصبح جاهزاً. بقي علي تصويره). والمخرج شايفيز يعبر بهذا الخوص قائلاً: إن المونتاج هو فن السيناريست. إن بين المونتاج والدراما السينمائية علاقة تبادل دياليكتيكية، فالمونتاج هو الذي يسيغ الشكل المتكامل للدراما. ودراما السيناريو هي التي تحدد الحلول الأساسية لمرحلة المونتاج.

وعمل المونتاج في ربط المشاهد المختلفة بعضها ببعض يبدأ من القراءة الأولية. ويظل المضمون للجزئيات وعلاقاتها بعضها ببعض أمراً من مهام السيناريست، ففي الحالات التي تكون فيها الروابط المونتاجية للموضوع غير محددة بين مراحل الحدث عندها تتخذ عملية المونتاج طابعاً آلياً. وفي هذه الحالة قد تخلق وبصورة اضطرارية مقاطع إضافية تفرض نفسها ليست ذات أهمية، وإنما توظف فقط كشكل من أشكال الربط بين المشاهد المختلفة...

ويكون المونتاج في الحالة هذه مجرد عملية الشكل. عملية تخلو من الإحساس إلى حد ما.

فبالرغم من الإظهار للصور فإننا نشعر بتفكك الموضوع، فأجزاؤه لا يرتبط بعضها ببعض إلا ظاهرياً. وأما في الأفلام التي ينمو فيها المونتاج نمواً عضوياً في الموضوع، فتكون درامية بذاتها كونها تستقي مضمونها وشاعريتها من مضمون الفيلم.

في فيلم شيفتشنكو نرى حذاءً ذا ساق جلدية يدخل في الصورة، ويستمر وقع الحذاء مسموعاً رغم ظهور صورة جديدة على الشاشة، وهي للفلاحين الغاضبين والمحتجين من أجل حقوقهم. إننا نفهم مغزى الصورتين بشكل أفضل من خلال هذه الطريقة. من خلال هذا التقابل بين الصورتين يعرض المخرج أمامنا ولادة أغنية انبعثت من آلام الشعب ومعاناته. ومن خلال المونتاج نكاد نسمع احتجاج هؤلاء الفلاحين في عملية مونتاجية درامية يتطلبها مضمون الزمن والمكان في روعة وإجلال.

وعن هذا المونتاج الدرامي تحدث الكثير من المخرجين بأنه من غير الممكن أن تكون كل هذه القوة المبدعة قد هبط وحيها على المخرج أثناء عملية الفيلم، بل إن إبداعه سواء في مونتاج المشاهد المتتالية المنفصلة وإعطائه الإيقاع والريتم للفيلم لا بد أن يكون له أساس ووجود في السيناريو. وبطبيعة الحال فإن بصمات المخرج الشخصية ليست مستبعدة من قبل البصمات الشخصية للمؤلف، بل هي توضح مدى انصهار الواحد في الآخر. طبعاً فالمخرج لا يخرج عن مضمون النص غير أنه يعطيه إحساسه ومرونته في التأثير أثناء العرض على الشاشة. ويغدو المخرج ومن خلال هذه الانطباعات يغدو المؤلف الثاني إن صح القول أو جاز.

* * *

دراما الموضوع في الفيلم

في أي عمل فني مرسوم يتناهى الينا وللوهلة الأولى متوسط الموضوع ونهايته ويشكل التكوين فيه الوسيلة الأساسية للوصول إلى قرار التأليف. أما في الفيلم فالبداية والوسط ربط لقطات رائعة قد تكون بمجملها متجانسة، ورغم ذلك فالفيلم لا يحتاج بالضرورة إلى هذا الإقرار مسبقاً.

لنستذكر معاً اللقطة المشهورة في « تشابابيف» كيف أن البطل في قمة موضوع الفيلم يندفع إلى الأمام نحو الحصان وبيده سيفه. إن تجسيد تشابابيف في هذه اللقطة كان له الوقع الطبيعي المؤثر في ملايين المشاهدين وحتى على الرسامين فقد حركت فيهم هاجس تجسيد تشابابيف. إن هذا التأثير القوي الذي أحدثته هذه اللقطة فينا إنما ينبع من كونها مرتبطة بمئات اللقطات في الفيلم حيث استمدت منها قوة التأثير هذه.

إن اللقطة الوحيدة لا يمكنها أن تشكل عنصراً مونتاجياً، إنها خلية مونتاجية (هكذا عبر أيزنشتاين عن واقع هذه العلاقة الدياليكتيكية حيال تتالي الصور وما ينتج عنه من قوة التعبير). إن المونتاج هو تطوير ونمو الموضوع ضمن اللقطة من ناحية وبتتالي اللقطات من ناحية أخرى. وتقديم الموضوع من خلال اللقطة يشكل إمكانية للمونتاج هذه الإمكانية التي تتنامى من خلال تصاعد الحدث محددة أطره بالنبضات المونتاجية بين اللقطات، وبالنتيجة يظهر الموضوع بتصور مختلف إنما بمساعدة ذات اللقطات حيث يشحن الموضوع بتأثيرات قوية متخذاً وحدة متماسكة تعكس وجهة نظرنا على شاشة العرض. هكذا تترابط اللقطة في

الوحدة المونتاجية بسلسلة من اللقطات تشكل وحدة جديدة تجسد التصور الأمثل، وبطبيعة الحال فمهما تكن اللقطات في تسلسلها فإن المونتاج وحدَه لا يمكنه تضمينها محتواها الأساسي في علاقة معبرة. إن فن الرسم لا يمكنه تحقيق إمكانياته التعبيرية في الفيلم إن لم يكن مضمون اللوحة بحد ذاته متطوراً مع الموضوع، وكما أسلفنا فإن صورة تشابابيف على الحصان تفرض خصوصياتها من خلال مئات اللقطات المتتالية للموضوع. إن الأمر يتعلق هنا بدراما الموضوع لهذا العمل الفني، وليس بالموضوع بحد ذاته، فمن خلال قراءتنا للروايات: تشابابيف – درب العذاب – الدون الهادئ، تنعقد المقارنة بينها وبين الأفلام المأخوذة عنها حيث يبدو جلياً الفن الدرامي. من غير الممكن تصوير الرواية أو القصة مباشرة، بل يجب أن تحوّل أولاً إلى سيناريو من قِبَل الدرامي السينمائي. فما هي مكونات هذا العمل؟

إن مضمون الرواية يصل إلينا من خلال الأسلوب القصصي للمؤلف، فالوصف الدقيق لتصرفات الأشخاص والتعليق المفصل عليها، وكذلك الذكريات الماضية وما يعلق بها في خاطر أبطال الرواية وما يسرح في أذهانهم، كل هذا ينصهر بالأسلوب القصصي في وحدة تصويرية، ولكي تمكن هذه المضامين مجتمعة الممثل من تقمصها يجب على الموضوع أن يتضمن صبغة درامية لأن التمثيل السينمائي يعكس الحياة اليومية أمام أعيننا كما تعكسها المرآة، طبيعي أنه بالإمكان التنويه إلى ما نريده دون الحاجة للتطرق مباشرة إليه، وذلك عن طريق السرد، حتماً في الفيلم يمكن السرد أيضاً في بعض المقاطع حيث تقدم بأسلوب مرن مقبول.

إن دراما الموضوع نراها أيضاً على المسرح، فالعمل المسرحي يكتب أساساً على أنه سيقدم عن طريق الممثل. والفرق بين السيناريو والعرض هو أن السيناريو لا يحتوي فقط على كل المراحل مفصلة، وإنما يأخذ بالحسبان بأن هذه التفاصيل سوف يتم تصويرها. وفي السيناريو يكون الحوار أقل منه في العرض

المسرحي لأن الصورة في الفيلم لها تأثيرها على موضوعه. إن حركة إنسان في الشارع كيف ما تكون (مضطرباً أو مسرعاً) هذه الحركة تتضمن معنى درامياً لأن المتفرج لا يشاهد الحالة لهذا الشخص فحسب، وإنما في الوقت نفسه يشاهد المكان الذي يتحرك ضمنه.

في فيلم « المدرعة بوتمكين» كان لصفوف، المحتجين من أهالي أوديسا من خلال الضباب الكثيف في المرفأ معنى عميقٌ، وكذلك في نفس الفيلم كان المؤشر في غرفة الآلات في السفينة الذي ظل يتأرجح ببطء كان له توظيفٌ مؤثّرٌ. ومن خلال تحريكه لإحدى عضلات وجهه حمل شابلن الحضور في صالة كبيرة على الضحك. على مثل هذه الأمور الدقيقة يمكن في السينما بناء صرح كبير من المشاهد والمقاطع.

وكمثال على ذلك نسوق أحد المشاهد في فيلم «غيرفيز» لرينه كليمانت: فلكي تنتقم فيرجيني من غيرفيز على إهانته لها في الغسل نراها تهيئ لقاء بينها وبين زوجها السابق لانتييه وبين غيرفيز في إحدى الحانات حيث يجلس الثلاثة معاً يستمعون إلى مغنية فيما... غيرفيز يفرط نوعاً ما في الشراب – لانتييه يتحسس بيده ركبة فيرجيني التي تأخذ بيده من تحت الطاولة – ومن غير أن يلاحظها أحد – وتضعها على ركبة غيرفيز. بعد هذا تتالى اللقطات لوجه غيرفيز وعينيه، إنه غاضب لحد الجنون. وتتالى اللقطات فنرى من تحت الطاولة غيرفيز وهو يبعد يد كانتييه جانباً وبهدوء غير أن اليد لا تقبل بهذا الإبعاد، ويبدأ هنا صراع تمثله عينا غيرفيز حتى نهاية المشهد. إن مقدرة الكاميرا على التقاط أصغر الحركات وأدق التفاصيل من نبرات الصوت إلى وميض العيون ورفَّات الجفون، ومن ثَمَّ إجراء الاختيار الدقيق بين اللقطات: أي منها يشحد التأثير أكثر.. كل هذه الأمور تحدد الوصف وطبيعته لمجريات الأحداث في الفيلم. إن مثل هذه الترصيعات الدرامية ممكنة من خلال اقتراب الفيلم من الحياة اليومية حيث الكثير الكثير من تلك المشاهد التي تتيح لنا رصدها في لقطات عامة أو كبيرة (تفصيلية) كما أن الحاجة تتطلب مثل هذه التفاصيل في الفيلم. ويمكن للسيناريو في نطاق مقدرة التعبير

السينمائية استخدام الأشكال الأدبية المشهورة حيث تعرفنا من خلال الأفلام على الكثير من الروايات والقصص والدراما والتراجيديا. في دراما الفيلم يجب على كل هذه المضامين أن تتطور حيث نستخلص الإمكانية في تجسيد الواقع؛ ولخصوصيات الفنان ووجهة نظره حيال ما يدور من حوله الأثر البعيد في الوصول إلى الأفضل.

في الثلاثينات من هذا القرن إذ اتخذ الفيلم طريقه إلى الواقعية الاجتماعية، وطور أسلوباً مميزاً في هذا المجال كانت هنالك: الرواية السينمائية (الطيارون) والدراما السينمائية (المواطن الكبير)... كلها أنجزت في زمن واحد تقريباً، وكانت مختلفة من خلال مادتها، ومن خلال الصفات المميزة للفنانين الذين أنجزوا هذه الأعمال، ومع ذلك فإن من خلال هذه الخبرات المكتسبة أمكن اكتشاف إمكانيات هائلة لتقديم المواضيع في السيناريو، هذه الإمكانيات غيرت قواعد ثابتة تلك القواعد التي أحدثت تصنيفاً لدرجة الشاعرية في السيناريو، ويمكن القول: إنَّ الدرامي السينمائي يستخدم الكلمة في الكتابة ويفكر سينمائياً. وهنا نرغب أن نورد كمثال المشاهد التالية من سيناريو « تربية المشاعر » من تأليف سمير نوف: في قريتنا.. بدأ.. النظام التعاوني.. – اكتبوا: في قريتنا بدأ النظام التعاوني. هل كتبتم؟ الكل يكتب باهتمام ما عدا تلميذ صغير يرفع قلمه من فوق الصفحة البيضاء وهو يرتجف بيده. إنه نيكيتا بوكوف. عيناه باتجاه المعلمة وينعكس على محياه الصراع بداخله من كونه لم يتقبل أية كلمة من كلامها. إنه لا يرى سوى وجهها الحبيب وطلتها ويديها والوسام على صدرها، وكذلك شعرها الناعم الذي بدأ بعض الشيب يتسرب فيه. إن صوتها يجعله يرتجف. قالت المعلمة: لنحلل هذه الجملة: راح نيكيتا يحك ذقنه، وتسقط دمعة كبيرة على الصفحة البيضاء، ويحاول نيكيتا مدافعتها ويسقط القلم. اليوم مساء يريدون قلتها وإحراق المدرسة، هذا ما نقرؤه في دفتر نيكيتا وقد كتبه بخط مضطرب وغير منتظم... هذا المقطع يقدم بعض الصفات لخصوصيات السيناريو والدراما السينمائية. وفيه يبدو السيناريو كدراما أدبية، وهو ما ينبع من مضمون النص المذكور. إنه يطرح للمناقشة قدر البطلة

وحياتها، إن الشكل – وهو غير المضمون الدرامي – نقول المضمون الدرامي يتطلب شكلاً ملائماً للبناء الدرامي؛ ففي مقطعنا الآنف الذكر نشعر مباشرة بالشكل الدرامي (الموضوع – مجريات الأحداث المتناسبة مع الحدث والأشخاص حتى غير المرئيين منهم كوالد الفتى ومعلمته والصراع الداخلي الذي يحتدم في نفسه). هذا كله يتم استعراضه أمامنا كشريط سينمائي وليس كمشاهد.

إن الجملة التي كانت تمليها المعلمة على التلاميذ: في قريتنا بدأ النظام التعاوني... تظل هذه الجملة إعلامية عن حقبة من تاريخ القرية لو لم ترتبط باللقطة الكبيرة لما كتب في دفتر التلميذ: اليوم يريدون قتلها وإحراق المدرسة. إنه ارتباط فيلمي بين جملتين. وقبل الختام يجب القول: إنَّه في هذا القطع يوجد مراقبة وتمعن للموضوع، مثل هذه المراقبة يمكن أن تنمو ضمن الموضوع حيث تتنامى أمامنا أوصاف الأشخاص وتتطور بشكل نقدي ومتميز. إن هذه المراقبة والتمعن لدى الكاتب السينمائي تصبح مختلفة، فقبل أن يكتب عليه أن يرقب الموضوع من خلال تقديم الممثل له ومن خلال تحويله إلى الكثير من اللقطات التي يقوم المصور بالتقاطها ليصنع المخرج منها شكلاً موحداً. كل هذه الأمور يختص بها « الموضوع السينمائي » وهو ما نستشعره من مقطع سيناريو سميرنوفا الذي يكتسب شاعريته من خلال مراقبة التفاصيل ومن خلال مونتاج ذهني.

المعلِّمة تؤكد آنياً مع الجملة: اليوم مساء يريدون قتلها بل تبدي اهتماماً بكلمة يريدون قتلها التي وضع تحتها خط أحمر غير أن معناها لا يدرك تماماً إلا فيما بعد. إن كلمة آنياً وكلمة فيما بعد لا يمكن لهما أن يتحدا لو لم تكن طريقة كتابة السيناريو تتبع مواصفات المونتاج.

إن المواصفات الفنية التنظيمية لأسس الفن السينمائي هي قضية بحد ذاتها وتستوجب المعالجة؛ وفي هذا الجزء من البحث (موضوع الدراما في الفيلم) جرت المحاولة لتقديم بعض هذه المواصفات التنظيمية للفيلم الروائي الذي يتخذ المكانة الأولى لدى السينمائيين، ولقد يكون من الأهمية بمكان عدم تقديم مجمل الصفات للفيلم والاكتفاء بالتطرق إلى العناصر المكونة لبناء مادته الدرامية

المصورة على الفيلم السالب ليتم عرضها فيما بعد على الشاشة حيث يصح الحكم على هذه الصفات من خلال علاقة تبادلية، فاللقطة المصورة لا تقدم شكل الفيلم – رغم عرض المشاهد التمثيلية فيها – وإنما يقدمه المونتاج والبناء الدرامي من خلال تأثيرهما المتبادل؛ إذ تُضْفى الصيغة الخصوصية للعرض والوصول إلى صورة حقيقية للواقع. ومن ناحيتهما (المونتاج والتطور الدرامي للموضوع (هما ضرورتان كون الفيلم أحد فنون العرض؛ أي من خلال مرحلة التصوير ومن ثم العرض).

ومن هذه الملاحظات عن خصوصيات فن السينما ننطلق إلى صفات الفيلم العامة ذات القواعد الناظمة الخاصة بها. هذه القواعد التي راحت تكتشف وتتحد من خلال ممارسة العمل السينمائي في كلِّ أنحاء العالم؛ غير أنه من الخطأ في مجال خصوصيات الفيلم النظر فقط إلى مراحل الإعداد التي هي ذات ارتباط بالناحية التقنية لعرض الحقيقة على الشاشة. إن اختلاف الانتماء الاجتماعي يجعل الخبرة الاجتماعية متباينة بين الفنانين، ومِنْ ثَمَّ تتمخض عن ذلك إمكانيات مختلفة ترتبط بدورها بتلك القواعد الناظمة.

إن وسائل التعبير الفنية والوسائل الإبداعية لا تقف دائماً على قدم المساواة، ولقد حاولنا أن نبين أن المونتاج كصفة مميزة للفن يرتبط بالفهم المشترك للظواهر الاجتماعية في شتى أنحاء العالم للفنانين. إن ملاحظات بودفكين وأيزنشتاين عن المشاكل التقنية الخاصة التي تمحورت حول أسئلة إخراجية كان لها دائماً المعنى المبدئي للفن السينمائي الاشتراكي والواقعية الجديدة في كل من السينما الفرنسية والإيطالية.

* * *

الموضوع والحقيقة

إن التحديث في الفيلم السوڤيتي – وباعتراف العالم – يكمن في كونه جاد بمحتوى جديد، فلقد عكف على أشكال جديدة من المواضيع وصار يتعامل معها؛ هذه الأشكال الجديدة عكست التعامل الاجتماعي. فالدرعة بوتمكين كانت مأخوذة عن قصة غير عادية، إذ عدَّها البعض بادئ الأمر عملاً فنياً يخلو من الموضوع، وإنه وصفي إلى حد بعيد، ولم تكتسب العمل تماسكه إلا على طاولة المونتاج وكما أيزنشتاين بالذات يبدي ملاحظته: إن الأحداث الوصفية تتالى كما لو أنها دراما، غير أن بناءها ليس وفق أسلوب البناء التقليدي. إن الأعراض عن الأساليب التقليدية السائدة لا يعني التنكر لما هو تقليدي، على العكس، فالتقليدية في الفن الحقيقي تركز على البحث الدؤوب عن الأشكال الجديدة لعرض الحقيقة؛ وقد عبر غوغول عن ذلك بقوله: حتى عند موليير – الموهوب الحقيقي – فإن أحداث القصة غالباً ما تكون مستقلة عن زمنها، وتكون أساساً له، ومع ذلك فإن جل شخصياتها يجسدون أشخاص ذلك الزمن.

والجدير بالملاحظة شهادة ليوتولستوي عن منجزاته وعن الأدب الروسي حتى زمن بوشكين.

ما هي «حرب وسلام»؟ إنها ليست رواية، وليست قصيدة، وليست كذلك وصفية تاريخية؛ إن حرب وسلام هي الشكل الذي عبر عنه المؤلف بما يجب أن يعبر عنه. إن غض النظر هذا عن وحدة الأشكال لمثل هذا العمل الفني الشاعري من قبل الفنان يعدُّ تثميناً عالياً له إن لم يكن هنالك تصور آخر.

في زمن بوشكين وعبر تاريخ الأدب الروسي نتعرف على الكثير من الأمثلة في الإعراض عن الشكل الأوروبي دون ظهور أيِّ حالة شاذة. فمن

«الأرواح الميتة» لغوغول إلى «البيت الميت» لدوستويفسكي. في الحقبة الحديثة للأدب الروسي لا يوجد أي عمل روسي وفق المألوف سواء في الرواية أم القصة أم الشعر. هذا ما نلحظه أيضاً في تاريخ الدراما، فمع أوستروفسكي تتعقد حقبة جديدة في الدراما المسرحية. إن كريلوف وشباشينسكي لا يعتبران من أتباع أوستروفسكي رغم أن أعمالهما تنهج نهجه. (أما تشيخوف فوقف ضد التقليد، فكونه كان على يقين من أن المسرح إما أن ينتهي وإما أن يولد من جديد فقد انتهج طرقاً جديدة درامية، ووضع عمل أوستروفسكي على مرتبة جديدة في الحياة الاجتماعية. إن الست والثلاثين حالة درامية التي اختارها جورج بولتي من مئات الأعمال الدرامية من الأدب العالمي هي مفيدة بأساليبها، كما هو أسلوب التعبير الإيمائي للممثل «ولزات»، وبطبيعة الحال فالحرفي فقط هو الذي ينهج نهج هذه الأساليب في عمله؛ أما الفنان الحقيقي فهو على العكس يتصرف كما لو أنه على غير دراية بها، فهو يتحرر من أسلوبها التعليمي، وفي الوقت نفسه يضعها نصب عينيه لاستخلاص الجديد. الحرفي يبحث في هذه الأساليب عن وسيلة لأسلوب حياتي معين، وبالنسبة للفنان المبدع فالفن ليس تصويراً للحياة، وإنما هو ارتباط عضوي بمضون الحياة. وهنا يجب التفريق بين الحرفي والفنان من خلال تعامل كل منهما مع الموضوع: الحرفي وبمساعدة الموضوع ينسق المادة لدى طرحه الفني، أما الفنان المبدع فيكشف العلاقات الإنسانية الحقيقية من خلال الموضوع في الحقبة الزمنية، ويحلل تلك العلاقات في ذات الموضوع). إن حصيلة هذا الاختلاف أو لنقل حصيلة هذه المبادئ المتباينة في البناء العام لأي موضوع تبدو أكثر وضوحاً في عملين أنجزا في زمن واحد، ويعالجان مشكلة واحدة: الأول في فن السينما، والثاني في الفن التشكيلي، في عام ١٩٠٨ ظهر في روسيا فيلم «Stenka Rasin» إذ قدم بهالة كبيرة وقد كتبت عنه الصحف والجرائد في ذلك الوقت، ومما كتب عن الفيلم: لقد أسهم بالفيلم مئات الممثلين من مسرح بطرسبورغ بأزيائهم التاريخية وما يلحق بتلك الأزياء، كما نوهت بعض الصحف عن الأمانة التاريخية للحقيقة

في الفيلم. ستنكارازين أول فيلم روائي من إنتاج روسي، سيناريو غونتشاروف. إخراج روما شكوف من مسرح بطرسبورغ، وكتب له الموسيقا إيبوليتوف – إيقانوف ولقد جذب الفيلم ومن خلال خصوصيته الروسية الاهتمام. وقد عبر درانكوف عن ذلك في مقال عن الفيلم جاء فيه: أن الفيلم كان أغنية روسية يعرفها كل روسي يسمعها في أرقى الأماكن، وتغنيها عائلات الفلاحين الفقيرة.

هذا وقد فهم المنتجون جيداً لماذا كان فيلم ستنكارازين أقرب إلى المشاهدين من أفلام مثل «التصرف الأهوج» و«المسيرة الكبرى»، وفيلم «وصول ورحيل ملك السويد». إن فيلم ستنكارازين انتهج خطأ عبر الحقيقة، فكل أحداثه تجري بأمانة ضمن إطار الحقيقة والواقع، وهو ما شكل الاعتبار غير العادي لهذا الصنف الجديد من الفن.

إن الأمانة التاريخية والحقيقة كانت ديدن المخرج درانكوف. فمن خلال ٢٢٤ متراً قدّم الأغنية عن رازين من خلال سينما رومانسية كان لها تأثيرها على سينمائيي ما قبل الثورة حيث وسعوا قاعدتها. إن موضوع الفيلم نهج منهج الإثارة، فلقد شد رازين اهتمام المتفرجين من خلال إلقائه الأميرة الإيرانية في نهر الغولغا. مثل هذا التقديم كان يناسب تماماً الاتجاه السائد آنذاك، علماً بأنه تتوفر للفن – وفي كل زمن – رؤى مختلفة لمعالجة المادة التاريخية ففي نفس العام الذي ظهر أنه في موضوع الصورة لم يكن هنالك أميرة إيرانية، ولا تصفية حساب معها، ولقد وضع سوريكوف صوراً تاريخية عديدة، وكان من الصعوبة بمكان انسلاخه عن التقليد، ففي مسودات لوحته تبدو تفاصيل كثيرة غير أن العمل النهائي – ولكونه يحمل صبغة عدوانية – فقد أوجد له صيغة تاريخية حيث جعل من رازين ممثلاً للشعب ولحركته العارمة مجسداً لقائد الشعب، وبما أن سوريكوف تملص إلى حد ما من التقليد فقد تملص منه أيضاً اجتماعياً حين حكى عنه أثناء عرضه لتلك الصورة – عندما سئل أين الأميرة؟ فقد أشار إلى دائرة في الماء على اللوحة وأجاب: لقد ألقاها هناك وقد غرقت. وهكذا فقد عولجت المواضيع التاريخية في الحال الأول من خلال الطروحات، وفي الحال الثاني صارت الأحداث التاريخية وتجسيد الأبطال التاريخيين هما الأساس للموضوع. ولقد كان هذا هو محور اهتمام سوريكوف، وهذا ما حصل فعلاً: فبعد أن عرض

لوحته، راح يتابع عمله، ولقد سجل أثناء ذلك ملاحظة (اليوم رسمت الجبهة، والحقيقة أن أفكاراً أوسع توجد فيها...) لقد قمنا بمقارنة العملين المنجزين عن رازين، ولكن من غير أن نتعرض لمواهب كلا المبدعين، لقد قارنا المبادئ التقليدية التي تربط بينهما. إن أفلام ما قبل الثورة الروسية اندفعت باتجاه التقليد في فيلم ستنكا رازين ولم يجر التحرر من هذا التقليد في الفيلم السوفييتي إنما ظلت الأفلام ترزح مدَّةً طويلة تحت عبء الشاعرية القصصية، ولقد نتذكر أنه فيما بعد وفي عام ١٩٣٩ أعيد تصوير فيلم ستنكارازين من قبل المخرجين بارافوف وبريو براشنكا اللذين ساهما مع تشابنجين في كتابة السيناريو تناقصت الشحنة الفكرية أمام الموضوع وأمام عرض المادة؛ طبعاً فلقد تغيرت المعطيات أمام المخرجين عنها في عام ١٩٠٨ إلا أن المخرجين السوفييت استوعبوا العمل بشكل جيد، وراحوا يقدمونه بأسلوب قديم، ولكي يظهروا العمل على أنه مهم فقد ساقوا في الموضوع علاقة تحد بين رازين وفاسيلي حول حب الأميرة الإيرانية، مما نتج عنه عدوانية حولت فسيلي إلى خائن. هذه الشاعرية القصصية أضرت بالمعلومة التاريخية لأن الحقيقة غير ذلك، ففاسيلي القائد الشعبي الذكي والمحبوب كان غيوراً على مصالح الشعب، لذا اتفق مع أتباع رازين.

ومن هذا المنطلق فقد عولجت علاقات الحب مراراً، وقد يبدو الشعراء وكأنهم نسوا بأن للحياة أوجهاً أخرى قد تثير اهتمام الناس أكثر من علاقات الحب، هذا ما لاحظه تشرنيشفسكي، وأضاف متسائلاً: لماذا يكون موضوع الحب في مقدمة مواضيع القصص التي هي في الواقع تروي أساليب الحياة لدى شعب من الشعوب في حقبة زمنية محددة؟ هل موضوع الحب هو شاغل الناس الأهم، وهل هو المعيق الرئيسي لمواضيع أيِّ حقبة زمنية.

إن الأمر واضح، فتصوير الحياة وعرضها من خلال علاقة الحب فقط يضعف من رؤية العناصر الأخرى، كما يضعف تقديم جوانب أساليب الحياة لدى الشعوب وطبقاتها المختلفة، تلك الجوانب تهتم بالإنسان. في الأفلام السوڤييتية التاريخية تحقق الرصد الفني للمادة التاريخية وفق مبادئ الواقع الاشتراكي. إن أعمال سوريكوف ودراما بوشكين وشكسبير والرؤى الجمالية لدى الثوريين

الديموقراطيين شذبت مبادئ الواقع الاشتراكي ووسعته. ولقد استمر الكفاح وخاصة في مجال السينما لأن الموضوع السينمائي كان منذ البداية مرتبطاً بدوامة علاقة الحب، ولا سيَّما أن الرؤى الجمالية للناس تأثرت بالسينما وخاصة بما أنتجته هوليود – طبعاً بخلاف الأفلام الجيدة – كأفلام ويليام ديترل التاريخية حيث حاول الفنان فيها مواجهة التقليد الذي راحت هوليود تؤثر فيه ليس على فنانيها فحسب، وإنما على الفنانين في كل بلد أمكنها التغلغل فيه. هوليود وضعت المواصفات الجمالية للفيلم والمبادئ التي يرتكز عليها في معالجته لقضايا الناس تلك المبادئ التي تغاضت عن الموضوعية في تطور القوانين الاجتماعية ولم تعرها أي اهتمام، بل اعتبرت الرغبات الإنسانية غير الموضوعية مرتبطة بتلك القوانين؛ حتى أفلام هوليود المميزة كانت تعاني ذلك، لأنها لم تستطع اكتشاف الأسباب الحقيقية للتطور، هذه الأسباب التي تحرك الأحداث إلى الأمام، فبعض الأفلام كانت غير مفهومة وبعضها الآخر يحمل المغالطات. فمن السهل مثلاً تقديم الحرب على أنها صراع بين ضباط يتصرفون بعدوانية أو من خلال الطباع المشاكسة لهؤلاء الضباط، أو لدى تقديم عصيان للمضطهدين فيكون أيضاً من السهل تقديمه من خلال قصة حب والتعرض فيها إلى المعاناة الاجتماعية بما يسمى فيلماً خاصاً حيث تتشابك في مجراه أقصوصة ذات نكهة معينة، وفي هذا المجال تتطور النظرية الجمالية للموضوع على نطاق ضيق. إنه عيب جدي للفن الغربي الذي انسحبت آثاره على السينما في بعض البلدان، وأعاقت تقدمها، لنستذكر معاً – على سبيل المثال – الفيلم المصري «الانتقام المميت» من إنتاج عام ١٩٥٥ الذي لقي عندنا اهتماماً كبيراً، فمن خلال الفن السينمائي قد تكون المرة الأولى التي تعرض فيها عادات وتقاليد شعب النيل ومعابده عندنا، طبعاً ليس هذا فقط هو ما أكسب الفيلم ذاك الاهتمام إنما ذلك الموضوع الذي بني على علاقات اجتماعية متباينة: فبمساعدة أحمد المتعلم (ابن وكيل الباشا) يحصل الفلاحون على حصة أكبر من محصول السكر، وهو ما لا يوافق الباشا عليه، فهو يريد بيع محصوله من السكر بثمن مرتفع. ابن أخ الباشا يفتح الماء على أرض الفلاحين ويتلف زرعهم، هؤلاء

الفلاحون التعساء الذين يشقون من أجل رفاهية الأسياد. فإلى جوار قصر الباشا الفخم تقبع الأكواخ البائسة للفلاحين غير أن هذه العلاقة لا تجد لها حلاً في سياق الفيلم.

سينما التراجيديا الاجتماعية تعالج من خلال حلول ميلودرامية: حيث يموت الوكيل ويموت الباشا بينما يجمع الحب بين أحمد وابنة الباشا بنهاية سعيدة... مثل هذه العروض السينمائية أنتجت أيضاً في معظم دول أمريكا اللاتينية، وعلى كل حال فمثل هذه العروض وما شابهها تعتبر فناً حقيقياً، غير أن مؤلفي هذه الأعمال يخشون من احتمال عدم الاهتمام الكافي من قبل الجمهور، لذا نراهم يسعون إلى تضمين أفلامهم بعضاً من القصص والمشاهد المفتعلة والاستعانة بجمال وأنوثة المرأة في هذا المجال. إن تركيبات الحب وَفْقَ هذا الأسلوب كانت نبراس الأفلام الغربية في تلك الحقبة من الزمن، كما شكلت عائقاً في وجه صناعة السينما لأنها قيدت الفنان، وأخرته عن فهم الحياة وحتى عن فهم علاقة الحب بين الرجل والمرأة، فالمرأة لا تعدو كونها خليلة تقدم الإثارة.

لنتفحص السينما السوفييتيّة إلى أي مدى يجري عرض الحقيقة فيها واكتشاف العلاقات بين البشر والحقبة التي يعيشون فيها وتثبيت هذه العلاقات. وكردة فعل على سبغ من أشكال الموضوع فلقد رفض المبدأ من أساسه في البداية ونادت الثقافة بهذا الرفض للمبدأ كما وتلقى ضربة من أيزنشتاين في فيلم «الإضراب».

إنه من الخطأ تقييم فيلم «الإضراب» على أنه مجرد تصوير لوجهات النظر الخاطئة لدى الثقافة الشعبية، فلقد تابع أيزنشتاين عند النقطة التي توقفت عندها الثقافة الشعبية، ولقد وفر للفن السينمائي مادة للعمل كما أجرى التجربة على المعالجة الصحيحة لها من خلال نظرة فنية حظيت باهتمام وافر من قبل المشاهدين. هذه المهمة التي طرحها في «الإضراب» جرى تحليلها في «المدرعة بوتمكين».

الفيلم أدهش العالم وما حمله الفيلم من جديد لم يجر استيعابه مباشرة وكذلك الدراما المتميزة فيه، فقد نظر الفيلم على أنه خال من أي موضوع، خال من أي

تجسيد ذاتي.. نعم! فالموضوع لم يكتشف كون التجسيد غائباً للأبطال. هذه الرؤى وجدت أيضاً لدى أعمال كتاب لم تنتقد، كما لو أن تاريخ السينما قد درس بشكل سطحي؛ فهكذا تحدث لبديوف «عرض السينما السوفييتيّة » في المدرعة بوتمكن كما في الإضراب هناك غياب للأبطال وحضور للعامة. فظهور الأشخاص هنا وهناك من بحارة وقائد السفينة وقائد العصيان والطبيب؛ هذا الظهور لا يتعدى كونه رمزاً وليس تجسيداً للأشخاص، لم يكن هناك تمثيلٌ حقيقيٌّ، وإنما الظهور بدى وكأنه صور لإعلان في الجريدة أو صورة عن أشخاص مختلفين، مع أن نماذج هذه الأشخاص كانت ناجحة، غير أن أيزنشتاين نجح من خلال هذه المعالجة في معادلة النقص الذي أخذ عليه في الفيلم حيث حقق خطوة من «الإضراب» إلى «المدرعة برتمكين» وبدون أن يدري.

إن النقد القائل: إنَّ المدرعة بوتمكين لا تحوي على أشخاص أبطال؛ هذا النقد أثار جدلاً في تاريخ السينما، وبطبيعة الحال فإن هذا الحكم حصيلة تحليل سطحي لمضمون الفيلم ولأسلوبه وللطروحات الخلاقة التي طرحها أيزنشتاين.

لنعد إلى الفيلم ونتساءل: هل من الممكن الاتفاق على الرأي القائل: إنَّ أشخاص الفيلم لا يتعدون كونهم رموزاً تروح وتجيء!! قد يخص هذا السؤال شخص الطبيب مع الموسن، فلنتفحص هذا النموذج بشكل أقرب: إن الطبيب سميرنوف يظهر في حلقتين: الأولى عند الصراع من أجل اللحم الفاسد، والثانية بعد ذلك وأثناء العصيان؛ ففي البداية يبلغ بأن اللحم جيد ثم بعد ذلك يقذف به في البحر. هذا الطبيب كان الدور لتصرفه، وليس لشكله، فلقد توقع البحارة أن يساعدهم إلا أنه راح يرقب اللحم ويقول: إنه لحم جيد رغم وضوح الدود فيه.

لماذا يتصرف هكذا؟ إنه إنسان فرزته الأنظمة الفاسدة، فهو نتاج لها، ويدين لها بالامتنان لما يعيشه من بذخ، هذه الأنظمة لا تتورع عن الكذب، فالطبيب يتعدى الحقيقة؛ لأنه باع نفسه وضميره، فهو لم يعد إنساناً، إنه مستعبد من قبل ذاك النظام، إنه أداة للضغط والخداع تمارس على جموع العمال... ولكن عندما يهب العمال محتجين ومعلنين العصيان وتحطيم هذا النظام عندها يجب سحق الطبيب الذي فرزته الأنظمة.

إن الطبيب يموت رغم محاولته التشبث بقارب النجاة، وتلي ذلك لقطة كبيرة لموسن وهو يرتجف، ولقطة أخرى للطبيب الذي باع نفسه وضميره. إن تصفية الحساب على هذا الشكل يشعرنا بالارتياح؛ فبعد أن أثار فينا الغضب رأينا بموته عقوبة عادلة له. كل هذه الأحداث انبثق عنها لأشكال الكفاح الشعبي على ظهر المدرعة بوتمكين؛ كان ذلك لخدمة القضايا الاجتماعية من غضب واحتجاج. يتوسط الجموع المحتشدة على الميناء رجل بدين بقبعة عالية يتصرف بشكل مخالف لبقية الناس، إنه يبتسم ابتسامة منكرة، إنه ينظر إلى غضب وانفعال الجماهير على أنها انفعالات لأناس حمقى وبسطاء، إنه يومئ بيده إيماءة احتقار تتجانس مع ابتسامته. إن ما تفعله هذه الجماهير مجرد فوضى، فليس أمامهم أي أمل.. سوف يهدؤون عما قريب أو أن عصيانهم الذي لا معنى له سيتم سحقه... هنا تدخل امرأة وتنادي: أيتها الأمهات! والإخوة! يجب أَلّا يكون بيننا نفاق أو عداوة. الرجل المشبوه بالقبعة العالية يبتسم دون خجل ويصيح: اضربوا هؤلاء اليهود! غير أن صرخته تلك لا تلقى أي صدى لدى الجماهير الواعية سياسياً والناضجة فكرياً، لقد اقتلعت هذه الجماهير عدوها من جذوره ونتج عن ذلك وحدة متماسكة فيما بينها. إن إرادة هذه الجماهير وتجاوزها لكراهية وقوة الكفاح وتصميمها عليه؛ كل هذه المعاني تجسدت في شخص البولشوفيكي « فاكول أنتشوك » الذي قاد بحارة السفينة إلى العصيان. الممثل أنتونوف وكذلك المخرج أضفيا على الأبطال مظهراً رائعاً من غير الاكتفاء بهذا الارتباط، فضخامة فاكول أنتشوك هي بحد ذاتها ضخامة الشعب وبكل بساطة.

في المشهد حيث من المفروض أن يطلق فيه الرصاص. إن قوة الفكرة تشعرنا بذلك في تلك اللحظة من التوتر يطلق كلمة تجعل الأسلحة ترتجف، فهي أقوى من الرصاص، منها انبعثت الشحنة المدوية لحقيقة الشعب، وهي التي انتصرت. فاكول أنتشوك كان أول من نادى إلى العصيان، كما كان أول من سقط على أيدي السفاحين، كان موته محرضاً ومنظماً للجماهير، فقدر البحارة البولشوفيين أصبح في أوجه، وتجسدت الثورة في شخص فاكول انتشوك، لقد تلقت الثورة ضربة غير أنها فتحت الطريق أمام نصر قريب.

الفيلم يتضمن حضوراً مؤثراً للكثير من الأشخاص، وهذا بالذات يعطي الأهمية لدراسة الكيفية التي مكنت أيزنشتاين من تقديم هذه الجموع الكبيرة من الناس وتضمينها بذات الوقت تجسيداً لنماذج بشرية عديدة، وأحياناً وليس دائماً يرتبط المخرج بهذه الأشخاص ارتباطاً ضعيفاً. على مدرج أوديسا كانت المعاناة وتلاشي الآمال أمام تقدم صفوف الجند بأحذيتهم العالية. إن قوة هذا المشهد نبعت من كون الناس الذين سقطوا على المدرج ليسوا عاديين، وإنما وجوه ميزها المخرج من بين الجموع وراح يوافينا بمعاناتها: فالمرأة ذات الإيشارب الموشى تبدو وكأنها معلمة، ليس فقط عملها هو محور الحديث، وإنما ملامحها التي لها ارتباط بعملها، إنها تعتقد بأن الناس يمكنهم أن يتغيروا من خلال قناعاتهم، إن التعامل هنا ليس مع أناس، وإنما آلات صماء، لذا تبكي المعلمة غلطتها البائسة، كذلك على المدرج تجري امرأة أخرى وهي تسحب طفلاً، الطفل يضيع منها غير أنها تتابع جريها على غير هدى لبعض الوقت، تلاحظ بعد ذلك وبذعر شديد بأن طفلها الذي ضاع منها مستلق على إحدى الدرجات، ترفع طفلها إلى صدرها، وتمضي بعكس التيار باتجاه أسلحة وطلقات جنود الكوزاك، وهي تصيح: لا تطلقوا النار! طفلي حالته سيئة.

إن إحساس الأمومة يرغم هذه السيدة على مواجهة الجنود وبذلك تحرك فينا إحساس الأم ومصيرها التراجيدي، وإن زعمنا بأن الفيلم لا يحوي على رسوم للأشخاص، وإنما عروض لأناس يحملون سماتهم الخاصة بهم وكذلك أقدارهم، إذا زعمنا ذلك فعلينا الأخذ بعين الاعتبار بأن قلة من الممثلين كانت لهم الأدوار التي قدم لنا المخرج من خلالها العديد من النماذج البشرية، حتى في هذه الحالة فإننا نرى انتقاء دقيقاً للشبه التام في العرض، ومن خلال هذا الانتقاء الدقيق يمكن تسجيل الملاحظات التالي كما وردت في جريدة الأيزفستيا بتاريخ ١٩٢٥/٩/١٣:

١ – سيدة عمرها ٢٧ سنة ممشوقة القوام تميل إلى السمرة والنحف، حيوية.

٢ – رجل ما بين ٣٠ – ٤٠ من عمره طويل وعريض المنكبين ذو عزم قوى ووجه روسي عريض.

٣ – رجل عمره وحجمه معتدل – نموذج للمواطن البطر الذي تغمره النعم، شعره أشقر وفي عينه حول.

هذه النماذج نتعرف عليها في لقطات الوداع أثناء موت فاكول أنتشوك، إذ السيدة تلقي خطاباً على المدرج الحزين حيث التعسف والرجل ذو القبعة العالية، إننا لا نشاهد الأوصاف الخارجية، بل إن المخرج يبحث عن نواة لتجسيد هذه النماذج. كذلك تمثيل الأدوار ينمو من خلال الرسم الرائع للوجوه من قبل المصور ووسائل التعبير المبدعة لدى المخرج في سبيل تقديم نماذج إنسانية مقنعة. ولم يكن من الصدف أن تكتب الصحف الأمريكية آنذاك عن عرض الفيلم وتقول: إنَّه في المدرعة بوتمكين رأينا أفضل الممثلين من ممثلي المسرح، ولقد صادف عرض الفيلم في أمريكا والكتابة عنه أن كانت هنالك قبل وقت قصير فرقة موسكو المسرحية تقدم عروضاً مسرحية.

على كل حال يمكن القول: إنَّ الذين كتبوا عن الرسم قد وقعوا في متاهة. تحدثوا عن الرسم كونهم لم يجدوا في الفيلم تطوراً للأشخاص كما أن موضوع التجسيد يمكن أن يكتب بصيغة أخرى..

أفليس بإمكاننا استنتاج ما يقال عن الأشخاص وأوصافهم من خلال ما يحدثنا الفيلم عنهم؟

فالعرض الفني لهذا التجسيد ينتج من خلال عرض لحظة زمنية معينة من حياتهم من قبل الكاتب حيث تحكي هذه اللحظة عن القصة حتى تلك اللحظة الزمنية وما بعدها.

إنها كلمات مقتطفة من مقالة لبلينسكي تضع خطوطاً عريضة لأسس العرض الحقيقي للحياة، غير أن الفنانين تناولوها بأشكال متباينة، وما يخص اللحظة الزمنية بالذات فقد تناولوها بأشكال متباينة أيضاً، وذلك وفق أساليب عمل كل مخرج؛ فبالنسبة لأيزنشتاين نجد أسلوبه متميزاً بالعمومية في عرض الحقيقة، إن الناس والأشياء عنده لا تتصف بالمحلية، وهي لا تصغر من خلال تناوله لدقائقها؛ لأن التناول لا يسلب العمل أياً من مكوناته، فهذه المكونات ذات ارتباط بالبساطة ودقة الملاحظة، وعبر هذه

العمومية نشعر بالخاصية، ولأن أيزنشتاين يتناول العناصر الرئيسية لبناء القصة فهو يعرض عن المتابعة الدقيقة لعناصرها بينما بالمقابل نراه يتناول روح الحدث، فيتدفق شاعرية وغناء، بينما نراه في تقديمه للأحداث التاريخية يعتمد البناء القصصي، فهو يعمل على ربط مختلف العناصر التي تسير في مجرى الحدث بوحدة تصويرية. إن مثل هذا العرض للحقيقة لا يقلل من قيم المعاني للعمل، وإنما يرفع من تأثيره.. وبأسلوبية أيزنشتاين المميزة يتحقق مثل هذا العرض للحقيقة مع دخول الممثلين في المشهد وبشكل معلن.

أما بودفكين فأسلوبه في فيلم «الأم» كان غير ذلك فقصة غوركي والسيناريو الذي كتبه سارخيس وضعت المخرج أمام مهام مختلفة، هذه المهام أوجد لها حلاً باستخدام ممثلي مسرح موسكو لأدوار فيلمه. فيلم المدرعة بوتمكين أرسى القواعد ووسعها لفيلم «الأم»، وأوجد طرقاً جديدة للتمكن من النموذج البسيكولوجي الذي ظهر في الطبقة العمالية التي تمخضت عنها الثورة. فالمدرعة بوتمكين هو النموذج البسيكولوجي الذي أظهر خصوصية الجماهير الثورية، وإنها لمهمة الباحث أن يكشف النقاب عن هذه المعاني في فيلم المدرعه بوتمكين؛ طبعاً وهذا يعني التمحيص وتقديم التفسير: كيف تمكن المخرج من خلال استخدامه للنماذج (من الممثلين) ضمن حدودها في الفيلم بمعنى تمكنه من الحصول على عرض واقعي وتجسيد للأشخاص، وهو ما يتضح في البناء الفني للفيلم وفي أبطاله. وبرؤية أخرى للفيلم قد تقدم على الزعم الخاطئ الذي مفاده بأن غياب الشخصيات الحية في الفيلم تشفع له الظاهرة العامة فيه ككل، فقوة الفيلم لها أسباب أخرى: إن الظاهرة العامة للفيلم لا تشفع غياب الشخصيات الحية، إنما سبب ذلك هو قوة التعبير عند هؤلاء الأشخاص وحماسهم، ففي اللحظة التي يكون فيها الهيجان على أشده تندفع من وسط المجموع قبضة يد عامل نحو الأمام دون أن نعرف صاحب هذه القبضة – فذلك أقل أهمية – لأننا نلحظ التوتر على المدرعة بوتمكين حيث تندفع الجموع كالنهر الهائج وقد اشتعلوا ثورة عارمة؛ إن القصة لا تتعدى كونها صورة، غير أنها أشعلت نار الهيجان في الجموع المحتجة، ولو كان الأمر غير ذلك لما كان إعجاب الملايين من السوفييت والأجانب بهذا الفيلم وبفكرته عن دعم ومساندة الطبقة العاملة.

إن الانشغال بموضوع الفيلم وأحداثه قد يسبب انطباعاً خاطئاً عن الفيلم بحد ذاته، بينما لو طرحنا فكرة الفيلم جانباً وتابعنا المجريات الخارجية للموضوع لأحسسنا بمتعة الفن الرفيع، هذه المتعة هي التي ترغمنا في الواقع على استيعاب الفكرة. إن الموضوع في الفيلم أغنى من هالته، غير أنه يستفيد من دعمها. إن هذا الفيلم يرتكز على أساس متين للقصة – كما هو الحال عندما يموت أحد الناس من أجل ملعقة من الشوربة – إن قوة أفكار الموضوع تكمن في دقائقه، ففي العمل الفني يجب أن تتخذ الطروحات الإنسانية مساراً إنسانياً عالمياً.

إن المأساة في فيلم المدرعة بوتمكين تجري ضمن مأساة عربة الأطفال واندفاعها باتجاه الأم على مدرج أوديسا، ومشهد مدرج أوديسا (إطلاق النار – الأسدان المتوثبان) اعتبرت كلها مقتطفات تعليمية لطلاب الفن (فن التأليف وديناميكية المونتاج). إن استعادة السرد تجعلنا نكتشف جمال المعاني لهذه المشاهد والتبادل العميق فيما بينها، بالنسبة لنا فإن طلقات الأسلحة هي غضب الثوار على مدرج أوديسا، كما أن هذه الطلقات تثير فينا التوتر والانفعال كما تثير الأسدين الحجريين وتزعج الهدوء من حولهما. هذا هو الفن. إنه رائعة حقبة زمنية، إنه سيناريو العام (عام ١٩٠٥) الذي كانت مسودته لا تتعدى الصحيفة والنصف وتحول إلى موضوع الفيلم. إن الفيلم يثير مشاعرنا؛ لأن الأفكار لم تحمل إليه من الخارج، بل لكون هذه الأفكار تجري في الموضوع بحد ذاته، إنها حصيلة اللقاء بين الإنسان وما يكتنفه من مواقف، فهو الربط بين تلك الظواهر وما يحيط بها من أمور. لو أننا لم نتعرف إلى الصفات المميزة لموضوع فيلم المدرعة بوتمكين لما أمكننا اكتشاف ما بين سطوره وكيف تعلم الفن السينمائي منه – وأَوَّلَ مرة – معالجة الموضوع بربطه مع زمنه.

* * *

الموضوع والمسار

إن مشكلة الموضوع والمسار مرتبطة بشكل المضمون، غير أنه لا ينبغي أن يفهم من ذلك بأن مسار المضمون لأي عمل هو شكل الموضوع، فالمسار والموضوع هما في الحقيقة الشكل للفكرة والمضمون لأي عمل إبداعي. وعندما تحدث غوركي عن العناصر الأساسية للأدب وعن الموضوع في هذا السياق لم يتطرق إلى المسار، غير أنه قدم في مكان آخر التعريف التالي: إن أساس الفكرة ليست بدون مسار، لأنها في الأصل حدث أو واقعة وهذا يجعل منه مساراً. ولقد ساق شكولوفسكي هذه المقولة في كتابه « ملاحظات عن شاعرية الروس الكلاسيكيين »؛ إذ سجل لنا الملاحظة المهمّة التالية: إن كلمة مسار تعني لديهم الحضور والتمعن بالحدث إضافة لتتضمينه البحث من خلال الأسلوب الفني للسرد، ويفهم هنا من تعبير الحدث الوقائع التي تشكل معطيات الفكرة الأساسية. وحسب رأي شكولوفسكي فإن الموضوع هو الشيء المراد إيصاله والإخبار عنه في العمل الفني. وذلك من خلال أحداث ووقائع تعرفنا به. إن شحن الموضوع وبنسبة معينه ليس إلا وسيلة تعرفنا وتكشف لنا الحدث والوقائع. هذه العلاقة التبادلية بين المسار والموضوع حملت مفهوماً دياليكتيكياً ومكنت الكتاب الروس الكلاسيكيين من ضبط هذا المفهوم في بعض الأعمال، ولقد أورد شكلوفسكي بعض الأمثلة منها أقصوصة «المفاجأة» لتشيخوف إذ إن الحدث بحد ذاته كان يتضمن الحضور والتمعن. وهنا بالذات يحصل التقارب مع تحليل غوركي للعلاقة التبادلية بين الموضوع وما يدور عنه وكذلك بين الحدث والمسار حيث فهم شكلوفسكي في كتاباته المبكرة فهم المسار على أنه مادة العمل وفهم الموضوع على أنه بناؤه، وفي معادلة أخرى يأتي ذكر للزعم الآخر الذي مفاده بأن الموضوع هو محتوى العمل

وأن المسار هو اعطاء الشكل لهذا الموضوع. وفي الكثير من الأحوال يفهم على أنه إعطاء الشكل للحقيقة.

إن المهارة الفنية في العمل الفني تتجلى بتجاوز الشكل حيث تحظى الحقيقة باهتمام أقل كما يجرد المحتوى إلى حد ما من الجماليات إلا أن العلاقة التبادلية بين الموضوع والمسار تصبح أكثر عضوية وتعقيداً. فالفنان لا يعطي الشكل للمسار الحدث مستعيناً بالموضوع، وإنما يعطي الشكل من خلال الحدث وتجسيده وعبر ذلك يحدد أسلوبه في مسار معين من الأمور الحياتية، بمعنى أنه يضفي الحقيقة على ما جسده، لذا فإن الحقيقة والفن يتداخلان معاً.

إن الحقيقة في الأمور الحياتية هي النبع الذي ينهل منه الفنان، وبما أن العمل الفني أثناء تكونه يقترب من الحقيقة لذلك، فلدى قراءة أو مشاهدة أي عمل فني تكون الحقيقة هي المعول الأساسي، إن الفن يعيد للحياة وكذلك للإنسان ما أخذه – إنه تأثير يستحق الإعجاب. في رواية « النجاح » يصف (فوشيت فانغر) التأثير الذي أحدثه فيلم المدرسة بوتمكين على وزير العدل آنذاك الذي كانت أفكار الفيلم غريبة عليه. لقد تأثر الوزير بالعناصر الفنية بالذات حتى عجز عن التعبير، وهذه الحقيقة تعكس واقع الفن. وعن هذه المسببات تحدث فانغر فيما بعد قائلاً: لقد تم تجاوز المكان لدى الكاتب بسهولة أكثر من تجاوز الزمن، ويحضرني أدب شعوب الشرق كالأدب الهندي حيث تلعب المعتقدات دوراً مصرياً وحيث عناصر الدراما والمعطيات الاجتماعية غريبة علينا إلا أننا – ولدى القراءة أو مشاهدة العروض على المسرح – نستوعب الإحساس عند الهنود وقناعتهم المطلقة بالقدر وإعجابهم بالمبادئ الثورية، وعلى نفس المنوال يتكشف لنا العالم الداخلي والخارجي في الصين من خلال دائرة الطباشير القوقازية وبشكل أوسع من خلال العديد مما نعرفه عن الصين. لقد قرأت الكثير عن الشعوب السلافية في روسيا غير أن صورتهم توضحت في كتب تولستوي وتشيخوف، كما ودرست الكثير عن حملة بونابرت على روسيا إلا أن واقع هذه الحملة لم أستوعبه إلا عند قراءتي «حرب وسلام»، كما أن الكتابة عن مجريات الثورة الروسية ومن روسيا هي معروفة لدي

غير أن مفاهيم هذه الثورة لم أستوعبها إلا من خلال قصص وروايات غوركي، وتعرفت الاتحاد السوفييتي من خلال أعمال الكتاب السوفييتي وخاصة أعمال ماياكوفسكي وشولوخوف، وتظل أحسن العروض التي قدمت الوصف عن مجريات وأهداف الثورة في الصين تظل مكتنفة بالغموض وقلة الحيوية بالنسبة للقارئ ذي النوايا الحسنة، غير أن رواية «الحوذي» لـ: تيان تسان تكشف للقارئ العالم الداخلي والخارجي للصين، القارئ يرى الصين ويعيش مع شعبها. من سياق المسار لا يمكننا التعرف على المشاعر الحياتية لأي تجسيد، لأن المسار لا يحتوي إلا على البذرة لهذا التجسيد، فالمسار بالنسبة للمشاهد هو التجسيد قبل الإسقاط، وفي سياق هذا الحديث يمكن إضافة ما يلي: في هذه المرحلة لا يكون أسلوب المؤلف ملموساً تماماً، وإنما يتوضح له وللقراء فيما بعد – عندما تبدأ مرحلة في الموضوع – ومن هنا نستخلص الاهتمامات الشهيرة في الأدب حيث يتفاعل الأبطال مع الموضوع الذي أرسى المؤلف قواعده. وهكذا نجد الأبطال عند بلزاك يواجهون إرادته، وهو ما حصل كذلك عند بوشكين وبشكل غير متوقع حيث تتزوج تاتيانا الجنرال. وشولوخوف لم يستطع تحقيق أمنية القرار ولا أمنيته الشخصية، فقاد بطله – وفق ما جسده له – إلى الحل المأساوي، وذلك عندما أنهى شولوخوف الجزء الرابع من «الدون الهادئ». إن تقنية هذا الجزء تتكون كما يبدو لنا من مرحلة توضيح ذلك التجسيد بذكر أسباب كانت مؤثرة في تشكيل ذلك التجسيد وفي تحديد مسار تصرفاته إلى حد ما.

في الموضوع تمتحن الآراء الشخصية للمؤلف مع قوانين الحياة الموضوعية، وكذلك نتعرف على المشاعر الحياتية للأبطال من خلال ما يقدمه المؤلف من وصف خارجي وداخلي لهم ولمعاناتهم، إن المسار يخبرنا بالأحداث بينما الموضوع يعرفنا بها.

سبب إخفاق تصوير العروض المأخوذة عن الروايات والقصص

إن السؤال حول العلاقة المتبادلة بين المسار والموضوع ليس سؤالاً نظرياً فحسب، بل هو ذو دور في العمل الإبداعي، ومن المهم هنا أن نذكر بأن الموضوع ليس وسيلة لصياغة ربط الأحداث بالإنسان فحسب، وإنما هو وسيلة أيضاً لتحليل الأحداث والتجسيد، وهذه الظاهرة تتصف بها الأفلام التي تبنى على حركة المسار، فلدى قيام كاتب السيناريو والمخرج آنينسكي بفكرة إخراج فيلم عن رواية «الأميرة ماري» لـ ليرمونتوف راح يتابع مسار الرواية باهتمام أكبر فتسبب السقوط لنفسه، في البداية صاغ أنينسكي فيلماً مأخوذاً عن «آنا» لتشيخوف إذ ابتعد عن الأصل معتقداً بأنه يجب تجسيد البطلة بشكل حقيقي إلا أنه ذهب بذلك بعيداً حيث تحولت النظرة للحياة إلى شاعرية وهو ما لم يَعْنِهِ تشيخوف، مما سبب النقد الشديد له، لذلك حاول في فيلمه الثاني « الأميرة ماري » أن يتحاشى النقد، فتمسك بالنص الأصلي، لقد ركز على المسار مع اهتمام أقل بالموضوع، غير أنه بذلك فوت الكثير على المشاهدين، الفيلم لم يتضمن إلّا أقصوصةَ حبٍّ وعراكاً بين الأبطال والجمهور في المنتجع، لم يبدُ «بيتشورين» كإنسان له كيانه المؤثر ومرغماً على توظيف طاقاته الهائلة في الأمور الصغيرة، لم تتوضح لدينا المفارقات بينه وبين نيكولا الروسي، كل شيء كان إعادة للكتابة بحذافيرها، وقد بقي الكثير – لاعتبارات رقابية – بين السطور، لقد كان واجباً عليه تحقيق ذلك في الفيلم، لذا فإن البحث ما بين السطور لا يجدي في إيجاد العلاقة التراجيدية بين المؤلف وأبطاله، وانطلاقاً من هذه المعطيات كان النقد للفيلم، كما اعتبر النص الأصلي نصاً صعباً أو حتى من غير الممكن تصويره، ومع ذلك فقد كان

للنقد دوره في إثارة الموضوع (حول إخراج الأفلام المأخوذة عن الروايات أو القصص) وزجها مع الأسئلة حول الدراما السينمائية.

المعادلة مع الصورة الأدبية: لدى إخراج «الأميرة ماري» كانت غلطة مخرجه أنه ابتعد بعلاقته مع المؤلف مما سبب ضياع الكثير، حتى سعيه لتحقيق موضوع سينمائي دون أساس مساري لم يُحدث شعوراً مريحاً. وهكذا كان حال السيناريوهات المشحونة بالأحاسيس التي سادت في الثلاثينات، فمؤلفوها تجاوزوا المسار، وعالجوا الموضوع وفق أمزجتهم، بمعنى أنهم مهروه بتواقيعهم. ولنأخذ مثالاً على ذلك مقطعاً من أحد هذه السيناريوهات: (المقطع الأول) أنا وسماء... ١٩١٤... تموز... جفاف... حقول محترقة من الحر... أشجار ترتقص يابسة..، محاصيل بائسة... جوع... موت... حقول... حقول... حقول... جافة... ذابلة... وفجأة رأى أحدهم شيئاً ما... التفت وصرخ. وفي الأفق زحف الظلام. غيمة صغيرة. غيمة صغيرة. غيمة، سوداء ثقيلة. مبللة. مطر. خبز. حياة.

الكل على ركبته أمام جبروت الرجال والنساء. الرجال المسنين. النساء المسنات. الأطفال. مقبله. باكية. أيتها الحارسة. أيتها الأم. مطر. خبز. حياة. حياة. إنها تندفع. سوداء. متحفزة. تغطي الشمس. هادئة. بحذر شديد يترقب الناس رحمة السماء. ضوضاء. خط ناري يشق عنان السماء. الخيل تجفل. أيدٍ تتحرك راسمة علامة الصليب. ضوضاء. وببطء تتوضح هامة الأشجار في كبد السماء. تتأرجح. الدخان يحرق الأشجار اليابسة. لهيب النار يمتد حتى السقف. إنها تتقد وتشعل الثاني والثالث والخامس والعاشر. إنها تتعاظم وتشكل بحراً من اللهيب. فظاعة. لخبطة. تدفق الناس والحيوانات تغطي الأفق. تتعاظم الجموع مشكلة عاصفة هوجاء مع المطر. محصول. خبز... حقول قاحلة... فارغة... دروب وعرة... طينية... جنود في صفوف لا متناهية.

لقد اقتطفنا هذا المقطع من كتاب توركين [الموضوع وتأليف السيناريو] مبدين هذه الملاحظات التي لم يتضمنها:

١– إن السيناريو المرهف الحس يدل على بعد عن الخط الأدبي، إنه يعج بالأشخاص، ويفتقر إلى فن الكلام والسيناريو الرديء لا يتضمن حلولاً إخراجية.

٢– إن مصطلح السيناريو المرهف الحس في أيامنا هذه مرتبط باسم – شيفسكي، أما في السابق فلقد أعجب به الكثيرون حيث جذبتهم إليه شاعريته الظاهرية ومجالاته الإبداعية الضيقة، فليست هنالك حاجة إلى المعرفة بشؤون الحياة، وإنما يكفي التصور الشخصي عنها.

ولقد أعجب بالسيناريو المرهف الحس الكثير من المخرجين كايزنشتاين وبودوفكين ودوفشينكو وشينفالايا، لقد وجدوا فيه تأثراً بما يسمى بالسيناريو التقني الذي هو في الواقع ليس أكثر من رسم مفصل للقطات الفيلم المزمع عمله، وفيه تغيب الشاعرية وكذلك العلاقة بين المؤلف والحقيقة. وفي النظريات السينمائية في الثلاثينات اعتبر سيناريو الحس المرهف والسيناريو الأدبي قطبين متعاكسين، طبعاً لم يتمكن كل من النوعين أن يعكس الحياة على مرآة الحقيقة، وفي العقدين اللّذين تليا الثلاثينات ظلت أغلاط سيناريوهات الحس المرهف في السينما السوفييتيّة والأجنبية وكذلك في المسرح، فعلى سبيل المثال في فيلم جان كوكتو « دم شاعر » كانت متطلبات سيناريو الحس المرهف والشاعرية واضحة، ففي نهاية الفيلم يطلق الشاعر النار على نفسه، وترى دمه يسيل على صدغه.

قد يقال: إنَّ المؤلف سيريالي. هذا ممكن، غير أن الأمر له جوانبه الأخرى، لقد كتب فيشينسكي رسالة لأحد أصدقائه – وهو في مرضه الأخير -: إن بيلينسكي مصيب في رأيه القائل إن على الكاتب أن يدعم عمله بالدم والحياة. إن الأفكار متشابهة غير أنها في فيلم كوكتو لم يكن التعبير عنها وفق الدراما السينمائية، فقد استخدم المؤلف الأسلوب الشاعري في التعبير السينمائي، إن التعبير بالصورة عن الحدث بالأسلوب الشاعري يرتبط بالحقيقة العفوية لدى الفنان، لأن عفوية القارئ هي النقيض، إنه يتخيل الصورة بعفوية دقيقة للحدث الحقيقي، حيث يكون الشاعر قد وجهنا باتجاه التعبير بالصورة كي نرى الحدث بالعين التي

يراها الشاعر بها، ولدينا المثال من القصيدة الشعرية «غيمة في اللباس» حيث تبين لنا أنه من غير الممكن نقل صورة تعبيرية أدبية إلى السينما، ففي الفن يتحول المنظور إلى مادة قد لا تكون شبيهة تماماً له، وإنما تضفي عليه شاعرية معينة لحقيقته.

مایاكوفسكي تحول في لحظة إلى سيريالي لو أردنا تصوير شعره. كما في تلك المكالمة الهاتفية بين الشاعر وأمه:

- ماما: ابنك مريض. إنه رائع. ماما: إن قلبه بيت يحترق. قولي لإخوتي: إنَّ أخاهم مغرور، ولا يدري ما سيكون. كل كلمة منه هي مزاح في لحظتها. فهو أنا أتكسر كنباح كلب يتدفق من فمه المتفحم كعاهرة عارية تقف خارجاً. المتفرجون فضوليون. في الجو رائحة حريق. من القادم؟ على رأسه الخوذة؟ انتهى العرض. الأحذية العسكرية غابت. قال رجل الإطفاء: القلب في النار وهم واقفون بلطف. لا يساعدون. وأنا أدحرج براميل الدموع خارجاً عن أضلعي. إنها تقفز. إنها تقفز. والبيت المحترق يتداعى. ويل لي ممن فيه.

... لو أردنا تصوير ذلك على الشاشة: امرأة عارية تقفز خارج بيت محترق ورجال الإطفاء بخوذهم وجاهزيتهم لا يعبؤون باحتراق قلب الشاعر واندفاع الدموع من عينيه وتكسر الضلوع.. كل هذه الأمور تجعلنا نصنع فيلماً مثل فيلم كوكتو « دم شاعر» حيث مجريات التعبير بالصور تمزق الصلة بالحقيقة.

إن المجرى الشاعري للموضوع في الفيلم يجب أن يقدم المسار في سياقه. ومن وجهة النظر هذه يمكن الدنو من سيناريو الحس المرهف والشاعري، لذا فلم يكن البحث عن العباقرة بدون مقابل، فقد بحثوا واكتشفوا شاعرية الشاشة، وأوصلوا إمكاناتها. وعما إذا كانت هذه الإمكانيات حقيقية فهو ما يؤكده لنا على سبيل المثال الدراما عند فيشينسكي وكذلك دراما الفيلم الفرنسي للمخرج ألبيرت لاموريس [الجدائل البيضاء – الكرة الحمراء -] حيث تتطور عناصر الحس

المرهف وعناصر الثقافة والعناصر الشاعرية من غير أن تقف عائق في طريق عرض الموضوع، فالملاحظات عن الحياة لم تزعج بناء الصورة، والشعور بالواقع أمكن الإحساس به من خلال المسار الدقيق الذي لم يتأثر بالأحاسيس المرهفة، وعن هذه الإمكانيات الهائلة في العرض يخط الفيلم الوثائقي دربه، إنه يتعامل مع حدث لا يحيد عن مساره. وإنه لمن المؤسف حقاً ألّا يعمل كل الفنّانين في هذا المجال على استخدام الإمكانيات الشاعرية التي اكتشفها فيرتوف والتي صار لها مدرسة عالمية. وعن مدى ما أبدع في هذه المجال في الأفلام الروائية قد تكون أعمال دوفشينكو خير شاهد على ذلك ولا سيَّما فيلم «أرض» أجمل أفلامه.

تحول المسار إلى موضوع:

«أرض» دراما شعبية فلسفية في محتواها، ذات خاصية فنية تداخلت فيها المعطيات الموضوعية مع المعطيات الشخصية، كلّ المعطيات وجدت طريقها إلى بناء الفيلم.

موضوع الفيلم شرح شرحاً فلسفياً لأن دوفشينكو ومن خلال عرضه للأحداث أوجد صيغة جماعية لقمة الحدث وهو كفاح الفلاحين عبر السنين في سبيل الأرض والحياة. وفي طرح أوسع للموضوع مكن الممثلين أن يجدوا علاقة مع الحاضر والماضي والمستقبل ويطرحوا هذه العلاقة أمام المجتمع.

مع فيلم سفينفورا تجدد الحظ الفني المبدع عند دوفشينكو كما حط لنفسه محطات فنية أخرى قبل فيلم «أرض».

دوفشينكو يمتلك قوة استعراضية شاعرية، وفي بدايات أفلامه أوصدت عناصر الحس الأبواب دونه أمام الحياة اليومية، فلم يحصل المشاهد لأفلامه على تصور عن الحقيقة، وإنما حصل على حصيلة اللقاء بين الفنان والحياة، وهي في الواقع رغبة المشاهد، ألا وهي مشاهدة الحقيقة بعين الفنان نفسه، فالمشاهد لـ : أرسينال، ولا سيَّما سفنفورا لم ينجح بمشاهدة الحقيقة على ذلك المنوال، وتفسيراً لذلك

تجده عند دوفشنكو بالذات حيث يقول: لو أن أحداً آنذاك سألني كيف تعمل؟ لأجبته كما أجاب الرسام الفرنسي كوربيه إحدى السيدات عندما سألته بماذا يفكر عندما يرسم لوحته؟ لقد أجابها: إنني يا سيدتي لا أفكر. إنني أعجب بنفسي.

إن الإعجاب ليس دائماً عنصراً موضوعياً في الحس، ذلك العنصر الذي يوحد عناصر الموضوع في وحدة متكاملة.

إن الفارق بين «المدرعة بوتمكين» وفيلم «الإضراب» ليس في عناصر العرض، ففيلم المدرعة بوتمكين يضع الموضوع، وتناوله جانباً حيث غدا الفيلم أسطورة شعبية، لقد جرى تناول الحياة اليومية التي هي مصدر الثورة وأفكارها، فلم تنتج من التناول وقد نتج عن ذلك تناول للتأليف وللشاعرية بشكل جماعي من غير ضياع للحقيقة. وفي هذا المجال يتباين فيلم «أرض» لدوفشنكو عن سائر أفلامه حتى فيلم آرسينال:

- في الحقل يبدو تراكتور وعلى الفور نحس بأن الحياة القديمة منزعجة من تسلل الحياة الحديثة، إن لقاء فاسيللي وشوما كان حساساً، فقد كانت له بداية وتصعيد ونهاية، ومراحل الموضوع التي أنهت فاسيللي هي التي شكلت قاعدة هذه التراجيديا. إنسان ينتمي إلى مستقبل الأرض، هذا الإنسان يموت وشوما (قاتله) يبقى حياً وهو الذي لا مكان له على الأرض. إن خاصية هذا الموضوع تكمن في كونها لا تلبي أمانينا، وإنما تعيق النصر على الحياة. الفيلم يرغمنا على التفكير ويقودنا للرجوع إلى المبادئ المتعارف عليها. لدى الانتهاء من العمل على السيناريو لفيلم «معركة ستالينغراد» كانت أعداد الطائرات والمصفحات تتزايد من أجل الواقعة، ورغم ذلك فالفيلم لم يكن وثائقياً أو روائياً لأن الحقائق الفنية لا تكمن في المعطيات الدقيقة، فقد تتداخل مبادئ التقييم على مبادئ الحصر في التحضير، وقد يكون في ذلك تجاوزٌ، إلا أن الفن يجيز تلك التجاوزات.

لقد كتب دوفشينكو يقول: لم يعرض سولا تراكتور واحد رغم أنه كان يوجد الآلاف منها، هذه الظاهرة تساعدنا كثيراً في التعرف على الأشياء، واكتشاف

خواصها وأكثرها تأثيراً لتقديمه، فهذه الخصائص لا نحصل عليها من أعداد الأشياء، وإنما من طريقة تصويرها. في فيلم «أرض» لم يكن التراكتور مجرد آلة وإنما بذات الوقت كان صورة عن الحياة الحديثة التي أعلنت الحرب على الحياة القديمة، فبواسطة التراكتور لم يكن فاسيلي يزيل الأعشاب الضارة فقط، وإنما كان يقتلع جذور كل قديم، ممن فيهم عدوه اللدود شوما.

عندما يعرض دوفشينكو هذه الكميات من التفاح، فهو يستخدمها كمؤثر ليس من حيث كميتها فحسب، فمن خلال ذلك اكتسب العمل لوناً حسياً، فهذه الثمار البراقة الناضجة تحكي عما تفيض به الأرض من أجل الإنسان.

ولنستذكر معاً لقطة الجد الذي يتذوق إحدى هذه التفاحات، ثم يتمدد واضعاً يديه في حضنه. إن فيلم «أرض» يتسم أيضاً بتناوله الشامل للأمور، فالأرض تنتظر أيدي البشر العاملة، وتضعنا أمام السؤال الأزلي لوجود الإنسان، إنها أم الحياة، إنها البداية والنهاية لحياة البشر ونبع الوجود الخالد.

أيزنشتاين لاحظ مرة أنه في «إيفان» لدوفشينكو من الممكن التأثر به بالروعة والحقيقة التي تعج بالغناء والمرح وتذكر بأسلوب غوغول، غير أن الأمر هنا لا علاقة له بالتقليد، وإنما يتناول نفس العناصر، إنه نفس الانتماء الذي أبدع شكل التعبير. في فيلم «أرض» قدم دوفشينكو أَوَّلَ مرة قمة عطائه على الشاشة، فلم يكن الفيلم مصادفة ليلقى القبول من قبل الجماهير، لقد كان المخرج مضطراً من خلال الموضوع أن يسيطر على قوة العرض لديه، إن الموضوع هو الحقيقة الموضوعية التي تخترق السمو الإبداعي عند الفنان، فتتشابك موضوعية الحقيقة مع التقييم الذاتي للفنان. وحصل دوفشينكو في الفيلم على موضعية في تناول الحياة ومعارف الحياة بالوقت نفسه على قوة تعبير عن الأصالة، وهنا تحمل شاعرية الشاشة وموضوع الفيلم تباشير النصر في النزال بين الموضوع في مشاهده والنص الأدبي.

تجسيد عرض مسار الموضوع:

لمسار الموضوع يقف النقد بالمرصاد، فحل العقدة للموضوع تمنحه الحركة الذاتية أولاً وإمكانيات عرض الحقيقة بشكل موضوعي.

من خلال حديثه مع إكرمان أبدى غوته الملاحظة التالية: أي شيء أهم من المقولة؟ بل ما هي نظرية الفن من غيرها؟ كل شيء كان إلى زوال لولا بزوغ أهميتها. إن ما فهمه غوته عن المقولة هو ما نسميه المسار (مسار الموضوع). إن المشكلة لا تكمن في مجمل السؤال، ولكن في ماهيته هل الأمور الكبيرة قد لا تشكل مساراً لموضوع ما إن لم يكن فيه قوة إقناع وبرهان؟ غير أن الأمور الكبيرة هي التي تفرق المسار للموضوع.

قيم غوغول قصص بوشكين عن السيرة الذاتية التي صارت كوميديا ذات شهرة عالمية، غوغول أظهر نقداً لهذه الحالة سواء من الناحية الاجتماعية أو دائرة اهتمامها.

تقول الأفكار العلمية:

١- إن التصور العادي يظهر الفوارق والنقد، وليس ما بينهما وهو في الواقع الأهم.

٢- الفهم والتفكير الروحانيّان، فالتفكير الروحاني يحتوي النقد ويجرده، يداخل الأشياء بعلاقات بعضها مع بعضٍ، مما يبرز مفهوم النقد مع الحفاظ على استقلالية هذا المفهوم.

٣- التفكير المتفهم: وهو الأهم في فرز الفوارق بين الأشياء من حيث النوعية والواقع، وعندما يتحرك الإنسان باتجاه قمة التمحيص تبدو الصفات النوعية ثابتة وحيوية تجاه بعضها بعضاً مما يحدث السلبية التي هي بحد ذاتها رحى الحركة والحيوية. في مسار الموضوع تكون المعرفة الأولى للوجود الموضوعي للنقد، ومن خلاله أيضاً يتوضح مفهوم عرض الأشياء، الموضوع يصعد من حدة النقد إلى درجة التمييز النوعي مقدماً العناصر الدرامية للأحداث ونبضها الداخلي وحركاتها الذاتية وحيويتها.

في قصص السير الذاتية حيث نعتبر أي إنسان مسؤولاً حكومياً يعلل غوغول ذلك في الموضوع بأن يحدث وفق قوانين الحياة وهو لم يعرضه إلى مصادفة. فكيف عمل ذلك؟

أولاً غير المسؤول إلى مراقب، وذلك من خلال صورتين: الأولى: المراقب راح يلعب بالورق ويخسر ويستدين، والثانية يستغل منصبه ويرتشي بتخليص أحد الناس من غرامة معينة. إن ما فعله غوغول هنا مكَّنه من تقديم الحقيقة بشكل أفضل. ويتابع غوغول الأمور الحياتية.. وعلى هذا المنوال كان العمل يجنح تجاه فكرة فنية لتجسيد الحقيقة وبفضل الفكرة الفنية يكتسب حدث المسار تجسيده في الموضوع وشاعرية التعميم للحدث تتحقق في التنفيذ، وكلما كان النقد متصفاً بالحقيقة (بحال طرح الحدث جانباً) أُفسح المجال لخيال الفنان، وازدادت بذلك قوة القناعة في فكرته.

في فيلم «الطلقة الأخيرة» (الـ ٤١) المأخوذ عن أقصوصة لـ: لافيرنشوف نجد الحدث مبنياً فيها على النقاش بين مارجوتكا من الجيش الأحمر والضابط كوفوروشا من الحرس الأبيض حيث تقود الصدف هذين البطلين إلى تلك المناقشة الفاصلة. ولفحص هذه الصدف: مارجوتكا الهدافة الرائعة التي قتلت /٤٠/ من الأعداء تخطئ الـ /٤١/، وبذا يدخل الضابط كوفوروشا بدائرة الحدث، ففي حوزته وثائق مهمّة، يستدعى ليمثل أمام قيادة الجيش الأحمر عبر بحر الآرال على عبارة، إذ تهب عاصفة هوجاء لا ينجو منها سوى مارجوتكا والضابط كوفوروشا إذ تشطح بهما الأمواج إلى جزيرة غير مأهولة، الضابط يمرض بسبب ما أصابه من برودة الماء، وتعتني به مارجوتكا، وبعيداً عالم الصراع القاتل تقع مارجوتكا في غرام الضابط، ويقترب بعضهما من بعض ، ويلوح شراع سفينة للبيض في الأفق ويبتعد الضابط عن مارجوتكا جارياً باتجاه السفينة، ويعود الاحساس لمارجوتكا بأن الضابط سجينها فتطلق عليه النار. كل هذه المصادفات نتقبلها كأحداث طبيعية، وذلك لسببين:

الأول هو أن واقع الشخصين والحالة التي هما فيها تبدو صادقة، أي طلقة يمكن أن تخطئ هدفها خاصة في حال الارتباك والسرعة، السجين لديه وثائق مهمَّة. العاصفة تهب وهنا أيضاً لا يمكن أن ينجو الجميع من الموت المحقق، ومع ذلك فهذا ليس كافياً.

السبب الثاني وهو الأهم: إن تطويق هذه المصادفات لا يبدو عرضياً، ففي الحقيقة هنالك الكثير من السيناريوهات تترابط الأحداث فيها كالسلسلة وبشكل مثالي، إلا أنها لا تتعدى كونها خلفية للأحداث.

إن سيناريو «الطلقة الأخيرة» صمم بشكل مختلف، لا شيء يتعارض مع المسار بل كل شيء يدعمه؛ فالموضوع يضع البطلين في حالة تمكنهما من الكشف عن طباعهما بشكل أفضل مما هو في الواقع ممكن؛ طبعاً ليس المقصود التوصل إلى تقنية دقيقة، وإنما إلى عضوية معينة، أي إلى شكل مناسب للمضمون الذي يناهض المسار العام، فالموضوع هنا في الواقع العملي مرتبط بمشكلة التأليف، فالموضوع يتبين في التأليف، كما في التحليل الذي أوردناه، عن فيلم الطلقة الأخيرة فإن العناصر الفنية تجد نفسها من خلال التعبير حيث أجزاء العمل من البداية حتى الحل مرتبطة عضوياً بعضها ببعض.

الموضوع يتطور في الفكرة أو كما يقول ستانسلافسكي: التوظيف يتطور في مجريات الموضوع الذي يتحقق من خلال التأليف. في كل جزء تعبر الفكرة بكل عناصر العمل، ولو لم يوجد مجرى للموضوع – يتابع ستانسلافسكي – لما وجد الممثل ما يعمله على خشبة المسرح.

إن تاريخ الدراما السينمائية السوفييتيّة ليست مرتبطة بالبحث عن مبادئ طرح الموضوع، وإنما أيضاً بالبحث عن مجال التأليف، وفي هذا الصدد فقد وجدت الدراما السينمائية السوفيتية منذ البدايات الدعم من الخبرة في الدراما المسرحية الكلاسيكية.

وفيلم المدرعة بوتمكين الذي رأى فيه أيزنشتاين قصة كأحداث ودراما كعرض – هذا الرأي – يتوافق مع التراجيديا الكلاسيكية ذات الفصول الخمسة.

في سيناريو «الأم» حقق (سارخي) التزاماً أكثر بالدراما الكلاسيكية حيث حقق الفيلم بودوفكين، وخلال أعمال التصوير كتب الكثير من الكتاب مقالات عديدة عن دراما الفيلم، هذه الكتابات خلقت حيزاً من الصراع حول الفيلم، وأظهرت أسلوب البحث عن دراما جديدة في التأليف، هذا الأسلوب الذي أكسب رواية غوركي حيوية. للأسف لم يهتم مؤرخو الفن بهذا السؤال رغم ما كتب من الكثير، والمهم عن «الأم»، إلا أن هذه التحاليل اهتمت بشكل رئيسي بتحقيق الفكرة في الإخراج، وتحدثت عن استيعاب الممثلين للعرض وكذلك عن الإخراج؛ فوفق ما هو معروف فإن تاريخ السينما هو في الدرجة الأولى تاريخ الإخراج، طبعاً فإن هذه الأمور المهمة في هذا المجال بالنسبة لتطور الفيلم لا تكفي من أجل قصة تبحث في السبل الجديدة لعرض الحقيقة، ومن هنا تبدأ أمور الدراما.

إن البحث الدرامي البسيط يؤخرنا نوعاً ما عن تقييم مقدرة الإبداع لدى المخرج والمصور ومصمم المناظر ومؤلف الموسيقا الذين يحققون السيناريو – أي تلك المجموعة التي ابتدأت بالدرامي (السيناريست) لتوصل العمل إلى نهايته.

فيلم «الأم» هذا الفيلم من روائع الفن الثوري، وسع الخبرة في عرض الطباع البشرية كما اكتشف إمكانيات درامية جديدة للفيلم، السيناريست سارخي وكذلك بودوفكين عرفا خاصية السيناريو ووسيلة فصله عن الأدب والفن.

كتب سارخي: إن طبيعة العرض السينمائي ذات جوانب متعددة، إن قوة الحجة تكمن في كونه عمومياً بارتباطه مع الفنون الأخرى، وأسلوبه المتميز ينبع من انصهار العناصر في وحدة فنية عضوية تميز الفن السينمائي عن غيره كما، ويمكن اعتباره صلة الوصل العضوية بين عناصر الدراما التصويرية والشاعرية من خلال تأسيس المونتاج، ويتابع سارخي: هذه الحقيقة اكتسبت أهميتها لسببين:

أولاً لأنها تتحدث عن الحدود للفن السينمائي وتوسيع هذه الحدود وحيوية علاقته العضوية مع الفنون الأخرى وكذلك الأساليب التي ينفرد بها الفن السينمائي عن غيره من الفنون.

ثانياً: طبيعة السيناريو السينمائي كوسيلة ربط بين العناصر الدرامية الشعرية والتجسيدية، هذه الصياغة ذهبت بعيداً لتقييم ممارسة الدراما وكذلك الخبرة في العمل السينمائي، هذه الصياغة اجتازت المقولة: إنَّ العمل الفني الشاعري لا يمكن نقله إلى عمل مصور (سينمائي) إلا وفق أسس يضع ركائز بنائها السيناريو الأدبي، وانطلاقاً من هذا الموقف دخل سارخي كمجدد في ممارسة كتابة السيناريو آنذاك. سارخي بذل جهداً لتحقيق المضمون الفني والإيديولوجي في قصة غوركي، وقد كتب بودوفكين وبإعجاب أن مؤلفي الفيلم بذلوا جهوداً لإحيائه واستنشاق هوائه وضخ الدم في عروقه.

جيسوتيوف توصل في تقديمه التحليل حول بودوفكين والمقارنة بين الفيلم والقصة بأن الفيلم وبشكله النهائي عبارة عن مجموعة حلقات غير موجودة عند غوركي رغم وجودها في الجذور.

في «المشاكل الأساسية للأفلام المأخوذة عن الأعمال الكلاسيكية» قارن مانيفيتش رواية الأم مع الفيلم، وبرهن بأمثلة مقنعة عن وجود اتفاق سواء في المضمون أو حتى أسلوب العرض، سارخي حقق ذلك دون استنساخ للرواية وببناء درامي جديد ومع الأخذ بعين الاعتبار لطاقات الفيلم الصامت، فلم يتجاوز مضمون الدرامية. وبذلك فإن الجزء الثاني من الراوية لم يستخدم، فظاهرة المثقفين الثوريين (ويبين ومجموعة الفلاحين بأكملها) وكذلك ظاهرة ساشا وناتاشا وتصرفاتهما حيال باول وناخوركا كل هذا لم يتطرق إليه في السيناريو، فلقد اختار سارخي الأمور المباشرة، وركز عليها الموضوع بأكمله، بينما ركز على بعض المظاهر، وكررها في السيناريو، ونتج عن تفاعلها وتطورها خط الموضوع الثابت، الموضوع المرتبط بتقلب الأم في الرواية عرضه سارخي كما هو، وابتدع عقدة في العلاقة بينها وبين موقف ابنها، ووضعها النفسي المتغير، ومن خلال تركيز الموضوع على هذه العقدة الرئيسية التي تعمقت عندما يضرب باول والده، ويصل التصعيد إلى حد الانفجار، وينجح سارخي بإيجاد توتر درامي. هذه الدراما في السيناريو مع التصميم طورت الموضوع، وأعطت الأبطال والمخرج دفعاً وللمصور ولعناصر الفيلم إمكانيات أكبر لإبراز مقدراتهم.

إن الميل للتأليف الدرامي في السيناريو (الاختصار في الكلام) وفي سبك كل مقطع وتحديد وتوظيف كل مشهد؛ كل هذا قدم مادة لعمل، وأفسح المجال لتحليل وشرح أفكار غوركي في الفيلم. وبذلك أبدع بودوفكين كمخرج للفيلم عملاً فنياً هو الأول من نوعه في تاريخ السينما ممن يتناول الثورة بهذا الزخم مما شد إليه المؤيدين؛ وبذلك فهو الفيلم الفني المميز في عصر الفيلم الصامت، وعلى أساس هذه الجودة للسيناريو وللفيلم يمكن القول: إنهما أوجدا نموذجاً نفسياً جديداً بالمقياس مع رواية غوركي، شخصية الأم في السيناريو تلقت قوة تعبيرية، فقد جسدت بوضوح الصورة الحديثة للأم في عصر السينما الصامتة، فالإحساس بالأسى الذي نما مع خيانة الابن أعطى لشخصية الأم قوة درامية كبيرة، وموتها في السينما كان مهتزاً بطولياً وبنفس الوقت تصفية لها من الإثم، ولكن أساس الأسى تجسد في شخصية الأم في السيناريو وفي الفيلم بفكرة التضحية وهو ما لم ينمُ عند غوركي. بطبيعة الحال لم يتمكن سيناريو سارخي بدراميته من مجاراة رواية غوركي باتجاهاتها الحديثة في الوضوح والالتزام بالحقيقة الاجتماعية. الفن الحديث للدراما السينمائية حاول أولاً توحيد الوضوح والالتزام وقد ساعده في هذا المجال خبرة الدراميين الكلاسيكيين علماً بأن قواعده تتجدد بنفس الوقت، وعلى وجه الخصوص العقدة الدرامية التي اتخذت أساساً لها إحساس الأسس لدى الأم... حتى هذه العقدة لم تتمكن من الكشف عن الطباع المميزة للإنسان الذي بات يعيش ظروفاً حياتية جديدة، ويشرح سارخي في مقالته الآنفة الذكر الأسس الدرامية للسيناريو السينمائي بعد أن عرف خصوصياته، فقال معبراً عما يفهمه تحت تعبير الدراما، ولأجل ماذا «مشكلة لبناء والتكوين الدرامي»، وانطلاقاً من هذه الأسس يقيم بعض الأفلام الأجنبية لهنري كينغ وجاك فيدر وأفلام ديفيد غريفت حيث يتابع في مقالته: إن شكل الأساس للدراما هو وحدة التوجه لدى الأبطال المتوجهين باتجاهات مختلفة، هذا التوجه الشخصي يمكن أن يكون من بطل أو مجموعة أبطال تقود اتجاهاً معاكساً في الموضوع، وتمثل عنصراً لظاهرة معينة أو غير ذلك، وإضافة إلى

وحدة التوجه يقول سارخي: من أجل بلورة موضوع درامي واضح هنالك الكثير من الشروط أولها الإبداع الضروري للعقد الدرامية، سارخي تابع تطوير هذه الأفكار في مقالته مركزاً على ما يلي والدراما تتشكل من مواقف عديدة فيها عقد متنوعة، هذه المواقف ما يتفاعل ومنها ما يثبت وفق أهداف وانفعالات الأبطال في تحقيق ما يصبو إليه، ويتابع سارخي: إن نقطة اللقاء لأساس الموضوع هي التي تقويه، وتصبح بنفس الوقت عنصره الدرامي. وأما تطور الحدث المتضائل فإنه يتفاعل مع المشاهد بصراع متنام من خلاله العقد الدرامية.

وفي كتابه (النقد المسرحي الحديث) يعرف يوليوس باب المشاهد المسرحية ويقول: إنها تتضمن صراعين – صراع المشاهد المعلنة والمخفية، وفي الدراما يمكن لهذا الصراع أن يكون بشكل سيكولوجي وديالكتيكي ومنطقي إلخ... صراع يحصل في السينما بشكل متوافق مع فن العرض، ويتوضح من خلال سلسلة المواضيع بأسلوب الضربة والضربة المعاكسة. وينهي المؤلف مقالته: وهكذا تبدو قضية تأسيس البناء للمرحلة الدرامية في السيناريو.

وهذه القضية مستخدمه في مرحلة معينة من البناء الدرامي، علما بأن ليس مؤكداً لكل مضمون أن ينجح ويضمن التطور الطبيعي.

حياة ميشيل فلاسوف مثلاً لا يمكن أن تدرج في قائمة هذه القضية عند غوركي الإنسان بائس، ضحية الرأسمالية يبدو في السيناريو متخلفاً ومضطهداً، والإنسان ضحية الاشتراكية يبدو وكأنه يقترف أعمالاً مناهضة للمجتمع، وهذه الأعمال تبدو على الشكل التالي.

١– هذه الأعمال ذات وحدة في الهدف للأبطال [هم الأم في حماية عائلتها، وهم الابن في تنظيم الإضراب].

٢– من خلال أحوال غير عادية [الوالد يضرب أثناء النقاش] تتحل العقدة الدرامية.

٣- النقاشات التي تشكل دراما الصراعين [الأب والأم – الأب والابن] بهذا الشكل تُعَبَّأُ قضية البناء الدرامي، بينما نجد لدى فلاسوف قصداً آخرَ، فكما تتغير شخصية الأم تقع تحت وطأة الاحساس بالذنب، والقضية تسير وفق التسلسل التالي: - العرض العام – اللحظات الحساسة – تصعيد الموضوع (عرض الموضوع بشكل مصعد للحظات الحساسة وقمة التصعيد) - اللحظات التراجيدية – انحدار الموضوع نحو المصيبة – فالمصيبة. هذا التقسيم والتسلسل وضعه غوستاف فرايتاج في كتابه (تقنية الدراما) ويرافقه فولكن شتاين الذي تأثر به سارخي وحذا حذوه.

الدارما عند فولكن شتاين هي الشكل الخارجي لإعادة الحدث (فالإحساس بالذنب) عند الأم يعتبر لدى فولكن شتاين مؤشراً ضرورياً للدراما. وأفكار أرسطو في هذا المجال على علاتها وأساسها خبرات الشعراء القدامى الذين يعتبرون (الإحساس بالذنب)، لا يحثها بالدراما فحسب، وإنما بالمعلقات الشعرية.

تشير نيشفسكي لاحظ ما يلي: إن التفكير بتنفيذ حكم بشخص مذنب هو غير طبيعي وبشع، إن العلاقة مع القدرية اليونانية وخاصيتها المتعددة هي في متناول اليد وقد أُشير إلى هذه العلاقة بما يلي: وفق القدرية اليونانية فإن الإنسان نفسه مسؤول عن زواله، ولو تصرف بغير ما يتصرف لأبعد الهلاك عن ذاته، كما أنه لم يعد لطباع الأقدمين ذلك التأثير. وعلى هذا المنوال فقد ساعدت الدراما الكلاسيكية الشعر في أن يسكب بقالب درامي.

لقد كان هذا اكتشاف.. ويد بيد مضت المعارف بأن الفيلم هو فن درامي حول المسرح وارتبط به، وإنما بأسلوب خاص مرتبط بالشاعرية والفن التشكيلي من خلال المونتاج.

من ناحية أخرى فهناك ارتباط بسبب التقريب مع الخبرة الكلاسيكية في الكثير من الأمور العملية على طريق عمل الأفلام الشعبية ونظريات التشكيل.

في السيناريو التالي وفي بحوثه التالية تابع سارخي الطريق في بعض مساراته، وتصدى بنفس الوقت لبعضها في فيلم «نهاية بطرسبورغ» أدخل البطل في دوامة الإحساس بالذنب (فبدون معرفة أو قصد يشي بمنظم الإضراب) طبعاً وهو يتقدم إلى الأمام على طريق المعرفة لا يحصل له شيء. المؤلفون بتقسيماتهم الدرامية يتجنبون بعض الأمور، فهم لا يسوقون أبطالهم إلى مواقف درامية في البناء الدرامي كما هو حال البطلة في فيلم الأم، وإنما يحاولون إيجاد عناصر جديدة لبناء الموضوع تتوافق مع أسلوب حياة البطلة. الأسس الشاعرية في فيلمه ملموسة مما دعا المؤلفين إلى الاهتمام أكثر وإلا لضعفت دراما الموضوع نسبياً. ولقد كتب توركين آنذاك: إن كلاً من الدرامي والمخرج يقفان على أرضية ثابتة للموضوع وخلفيته الدرامية، إلا أنه وفي عملهما المشترك « نهاية بطرسبورغ » في السيناريو والفيلم لم ينهجا هذا النهج رغم أنهما حققا في العمل الذي قبله نجاحاً أكيداً والحصيلة كانت في المنظور البعيد أقل لمعاناً. ولا يمكن الإجماع على هذا الحكم. فالأمر هنا لا يتعلق بالتجنب، وإنما بالتطلع إلى بناء سهل التصوير. ولم يكن ذلك حتمياً إلا أنها لم تعد ترغم المضمون الجديد للحياة. الأمور الرئيسية الجديدة في سيناريو الأم لم تلحظ، لذا لم تكن هنالك خطوة نحو الأمام. الخطوة نحو الأمام تعني التغلب على تلك الظواهر التي تعليق الدراما السينمائية وتثبتها على أرضية الحياة اليومية.

وفي مقالته الثانية يؤكد سارخي بأنها رغبته، وذلك من خلال خبرته الخاصة ومن خلال الأفلام السوڤييتيّة ولقد صنف موضوع البناء للموضوع في كتابات الفنانين بدرجة أدنى، فبدا وكأنه شكل من الموهبة أفسح المجال أمام التوسع في عرض الأمور الحياتية الإنسانية المتطورة، وبناء السيناريو في المقالة الثانية هذه أخذ بعين الاعتبار ارتباطه مع الأمور الحياتية، فمن العلاقات الحياتية وجد التلاحم مع ما يناسبها من متطلبات في التجسيد (للأشخاص والأدوار). والزخم الدرامي لم يتفجر بالضرورة من الشكل في السيناريو، ولكن أيضاً من خلال الأحداث ذات المداليل العامة (الإضراب –

الحرب – الثورة). إن وحدة التطلع لدى الأبطال لم تعد عامة لأن التجسيد الإنساني يبدأ في التكون في لحظة تعرف إلى ماذا يتطلع هذا الإنسان، وهنا لا تشارك الطباع الدرامية تلقائياً في الصراع كما عرضها يوليوس باباً في المقالة الأولى، وإنما من خلال تناغم بين لحظتين: الحلم وهدف العدالة من ناحية والإرادة والسبل للتحقيق من ناحية ثانية، هاتان اللحظتان تشكلان الصفات الأساسية للتجسيد الدرامي.

هذه الأفكار المستقلة الناضجة تجعل مؤلف السيناريو يصل إلى صيغة القرار المهمّ. إن مهمة الفنانين السوفييت في الوقت الراهن هي الحصول على الجديد في الشكل وإظهار كيفية نمو وتطور هذا الجديد في تجسيد واضح. وهكذا ومن خلال تعميم الخبرات لدى درامي السينما السوفييت الشباب اقترب سارخي من أسس الواقعية الاشتراكية في ضبط حقيقتنا بتطورها وشموليتها التاريخية.

* * *

العقدة الدرامية
(أو النقاش الدرامي)

مضمون العقدة (أو النقاش الدرامي):

إن الموضوع المحبب لأي سيناريو ولأي فيلم هو في توضيح الحالة أو الحالات الدرامية التي يورد النقاش الدرامي عرضها وتطورها وحلها. والمفاهيم في حياتنا الحقيقية هي التي تشكل مضمون العقدة. وإن قوة الفن ومجال وسائله التعبيرية تتأكد من مدى مقدرتها على ضبط المفاهيم الحياتية وإيجاد الإمكانيات والأشكال الجديدة لتجسيد المجتمعات الإنسانية تجسيداً فنياً.

إن مؤسسي الواقعية الاشتراكية في الفيلم السوفييتي – نظرياً وعملياً – أيزنشتاين، بودوفكين، دوفشينكو اعتبروا من الأهمية بمكان ذلك، لأنهم فهموا أحداث القرن العشرين وعرضوها، كذلك فهموا تداعي العالم القديم والولادة الجديدة لعالم الاشتراكية؛ والواقعية الجدية في الفيلم الإيطالي تكمن في أن فناني ذلك الاتجاه قد تحولوا إلى تجسيد الأمور الحياتية بشكل حقيقي من خلال عرض المفاهيم الشعبية، هذه الواقعية الجديدة لم تدفع الفيلم الإيطالي – بعد فترة ركود – إلى الأمام فقط، بل أثبتت للفن العالمي وثيقة مهمّة ساعدت في تثبيت التقاليد الواقعية، ومهدت الطريق أمام هذه النوعية من الأفلام. إن الشعور بالمضطهدين لا يكفي، إنما يستوجب الأمر إرادة التغيير للحال التي هم عليها وتحريرهم من عبودية هذا الاضطهاد بمعنى أنه لا يكفي عرض مواضيع البطالة والمعاناة الاجتماعية، وإنما يستوجب إظهار تصميم البوليتاريا على تغيير هذا الواقع الاجتماعي، الواقعية الجدية تتطلع إلى مثل هذا الفن إلا أن الأمر يتطلب شروطاً موضوعية ووضعية

لتحقيق إمكانياته. الفن السينمائي السوڤييتي اتخذ مسار المدافع في عالم السينما الواسع الانتشار.

لقد كان في مقدمة متابعي أوضاع البروليتاريا في بلد تتغير فيها الأوضاع إلى واقعية اجتماعية وعبر هذه المعطيات ترعرعت الأسس الفنية للواقعية الاشتراكية. ولا بد من ذكر الصعوبات التي اعترضت مسيرة الفيلم السوڤييتي، وكان عليه أن يتعداها، وذلك عندما فقد صلته بالواقع، وصار واجباً عليه أن يكرس همه في خدمة وتدعيم نظريات الحياة الجديدة. إن الضرر الكبير ألحقه دراميو الفيلم بسبب تعلقهم بنظرية انعدام النقاش (العقدة)، وقد راح أتباع هذه النظرية يحاولون البحث عن طريق جديدة في الفن، مع دعم للأعمال التي يتجنب مؤلفوها التطرق إلى الظواهر الحياتية المعقدة، لا يريدون عرضها أو لا يقدرون على عرضها.

إن نظرية انعدام النقاش كان لها انتشارها في زمن المديح والتمجيد الشخصي، أيام تمجيد الاستعراضات والتكتم عن صعوبات الشعب ومعاناته، ولقد كافح الفيلم الصعوبات الكبيرة في عام ١٩٥١، إذ أفرج عن ستة أفلام كانت أيضاً في ظاهرها سطحية، وفي مضمونها عديمة التأثير، وإنه من الأهمية بمكان أن نذكر في هذا المضمار مقال صحيفة البراڤدا في عددها الصادر يوم ٧ /٤/ ١٩٥٢– تحدث المقال عن الأسباب الرئيسية والمهمة لمراوحة الدراما في مكانها كما أشارت إلى المغالطات الجدلية في المجال النظري والعملي حول الواقعية الاشتراكية من خلال الدراميين والنقاد، وفي المقدمة الجدل حول النقاش الدرامي (العقدة) كأساس لدراما العمل الفني.

كما جاء في المقال: بأن السبب الرئيسي للشح الدرامي كون الدراميين لم يضمنوا القضايا الحياتية، وإنما مروا بها مروراً. على الدراما أن تعرض القضايا الحياتية وإلا فهي ليست دراما. في هذا المقال جرى الحديث حول الدراما المسرحية إلا أن ما طرحه المقال التقى من حيث المبدأ مع الدراما السينمائية، وأصغى إليه السينمائيون.

وقد جاء في المقال: إن الفنان الذي يعرف الحياة تماماً، ويرصد ما يدور حوله من أحداث يجب أن يرى الصعوبات والمعوقات على طريق الشيوعية. هنالك صدام محتدم، مفاهيم حياتية يحتاج المرء إلى الالتزام والمعاناة كي يتجاوزها، إنه واجب وطني، إن الصراع بين القديم والحديث تمخض عن نقاشات درامية متنوعة من غير أن تفقد هذه النقاشات حيويتها أو مستواها الفني، ويهاجم المقال الناحية العملية في انعدام النقاش في الفن، ويهيئ للصراع مع أولئك الذين يدعمون تلك النظرية التي تنادي بأن النقاش الأدبي يجب أن يتطرق في الوقت الراهن للصراع بين الجيدين والممتازين إلخ... وهذا يذكرنا بالمقولة: العمل الفني المشحون بالحقائق الحياتية والضروريات عندنا الفن المسالم (يعرض مشاكل الحياة من غير إراقة نقطة دم واحدة).

وكذلك في مقالة لغريباتشوف من خواص الأدب الروسي بمناسبة انعقاد مؤتمر الكتاب السوڤييت حيث جاء فيه:

إن أجود الأعمال الأدبية السوڤييتيّة نشأت في فترة احتدام الصراع الطبقي، وإن تراجع هذه الجودة كان في فترة التطور الهادئة، ولا يخفي غريباتشوف تشاؤمه من وجود نقاشات درامية في الوقت الراهن وعلى أوسع المجالات... إن هذا التصريح لم يكن مصادفة، وإنما جاء تعبيراً للحكم والتناقض في نظرية الفن. وقد قوبل بإمعان شديد، فقال الناقد المسرحي جيرميلوف: من المحتمل أن يكون قد تراءى للرفيق غريباتشوف ولأسباب معينة أن أدبنا ليس في موقع لعرض الجماليات في فترة التطور الهادئ لواقعنا الحالي، هذا الواقع الخالي من النقاش الذي تنمو فيه ظواهر إيجابية تعرض واقعنا القومي، ولا علاقة للفن بها كما يقول غريباتشوف، هذه الظواهر لا تتضمن دراما أصيلة. إنه من الخطأ أن يقتحم أحد كتابنا بهذا الشكل متجاوزاً الكثير من الأعمال الجيدة التي نمت في ظل فترة التطور الهادئ.

إن أدبنا في موقع قوة الدفاع عن الوطن ضد أعدائه وعرض الجماليات في العالم، كذلك وقف مقال البراڤدا ضد مثل هذه المزاعم، ولمح إلى البحث عن أصل النقاش الدرامي الحديث الذي يعكس واقع الوضع الاجتماعي الذي انعدمت فيه

التأثيرات الطبقية المعاكسة، والحق يقال: إنَّهُ سواء غريباتشوف أو فيرنا انطلقا في البحث عن أشكال جديدة في الفن تحاكي العلاقات الاجتماعية الجديدة، ربما إنهما اصطدما بانعدام النقاش في المجال العملي، فلقد كان في آرائهما أخطاء. إن مجرد التعرف على مضار هذه النظرية لا يكفي للتغلب عليها في المجال العملي، لذلك كان لا بد من وجود شروط جديدة، هذه الشروط أعلنت على المستوى الحزبي ضمن البرنامج المتطور للاقتصاد والثقافة وباقي الأشكال الديموقراطية التي لحظت قواعد البنية الشيوعية للحركة الشعبية العريضة. إن تحقيق هذه الخطة هو كفاح الجماهير العريضة العاملة في سبيل التقدم التقني، هذا التقدم المرتبط بالتغيير النفسي للمجتمع، هذا الكفاح تطلب الكثير من الشجاعة والإيمان كما تطلبه الكفاح على جبهة القتال في الحرب الشعبية أو الحرب الوطنية. إن موضوع العمل لا يقل درامياً عن موضوع الحرب؛ الفارق بينهما هو أن دراما الحرب تحوي في مضمونها تأثيراً معاكساً للنقاش، وعلى الصعيد الفني يعتبر غنياً بالتقاليد، وهذا لا يعني بالضرورة أن عرض النقاش الدرامي لا يحتوي التقاليد، وفي هذا المضمار يمكن ذكر الأفلام التالية كشاهد على المقولة السابقة «الخطة المعاكسة». «الحياة الكبيرة». إن الزعم بأن مختلف جوانب حياتنا تخلو من النقاش الدرامي يحد من التعمق في المادة، كما يضر بالموضوع الأساسي وهو موضوع تشذيب العلاقات الاجتماعية الشيوعية تجاه العمل. إن دعاة انعدام النقاش الدرامي يحاولون البحث عن تبرير لغياب الصبغة الاجتماعية التقليدي للنقاش الدرامي، إنهم لا يقرون بالروابط بين الإنتاج والحياة الروحية، النتيجة كانت تتالي أعمال كثيرة عبارة عن استنساخ للعملية الإنتاجية وتقنية العمل فيها الحياة الشخصية للأبطال لا تتعدى عن كونها تزيين وترصيع. وكذلك في الطريقة المعاكسة « النقاش الدرامي الشخصي» فالأمور متعلقة بعناصر الانتاج وهو ما لا يغير شيئاً في الأمر.

إن هذه الأمور السطحية لقضية العمل يمكن التغلب عليها وجعلها تعطي نتائج إيجابية عندما تقدم الحلول للوظائف المناطة إنطلاقاً من وجهة النظر الماركسية التي توضح طبيعة تغير العلاقة الإنسانية تجاه موضوع العمل، وعندما يكون العمل ملزماً ذاتياً في مجتمع يخلو من الطبقية.

كتب ماركس: إن أشكال العمل التاريخية (عبيد – معارضون – أجراء) آخذة في التراجع وهي في الظاهر الزامية يقابلها من الناحية الأخرى: لا عمل سوى الحرية والحظ. وهكذا نشأ الجديد في الفن السوفييتي لكونه اعتمد عرض العمل، وليس الذي يمتد بجذوره إلى الإلزام الظاهر، وإنما العمل الذي يحقق أشكالاً من العلاقات الاجتماعية ويطورها، ومن خلال هذه العلاقات الاجتماعية يُحَقَّقُ نمطٌ جديدٌ، من البشرية، هذا النمط الذي يمكن أن يكون موضوعاً للعَرض الفني عندما لا يكون عملاً ذا صبغة سطحية (ليس مجرد تسلية)، وإنما مجال جدي للتنفيس عن الإمكانيات الدفينة، وتحت هذه الشروط لا يمكن للمرء أن يعرض تقنية العمل والتنفيث عن الإمكانات كمجرد قوى طبيعية معينة، وإنما يجب الكشف عن دور التفاعل الاجتماعي للعمل في إيجاد الكيان الجديد للعامة، بمعنى الكشف عن مضمون الجماليات فيها. ولقد ظهرت أعمال عن الإنسان العامل تغلبت على نظرية انعدام النقاش الدرامي من خلال إقحام الإنسان في علاقات العمل الجديدة، وذلك كأفلام: «العائلة الكبيرة» و «قضية رومانييف» و «الربيع في شارع سارتيشنايا» و «أرض وتاس» و «القرابة الغرامية» و «القمة» و«شعر من بحر»... كل هذه الأفلام أنجزت وفق طريقة أو أخرى في التعبير الجديد، وذلك على ضوء ما جاء في توصيات الذكرى العشرين للحزب التي مكنت الفيلم من تذليل الصعاب التي كانت تعتريه. في مجال تطوير الفيلم بدأت حقبة جديدة تحول فيها الفن السينمائي إلى مجرى الحياة في مطلع الخمسينات التي تأثرت حالتها بالحلول الثورية، حيث تأتي الأفلام «الطلقة الأخيرة» و «الدون الهادئ» بمآسيها المعقدة ومنظورها التاريخي كشاهد على تلك الحقبة. الفيلم الأول صورة مبتدئ والفيلم الثاني فنان ناضج حيث حقق فيه خطوات إلى الأمام في زمن انعدام النقاش الدرامي... ومن خلال التطرق إلى قضايا معقدة والتأهل لعرض قضايا فلسفية أمكن ظهورها أفلام مثل «عطيل» و «الأحمق» و «دون كيشوت» هذه الأفلام وسعت الفن السينمائي الذي تحول إلى عرض الحاضر.

وأفلام (المدرعة بوتمكين– الأم– الأرض) التي ارتبطت كشاهد على الواقع الاشتراكي في الفيلم السوفييتيّ كشفت النقاب عن المجال التاريخي حيث شهدت تصدع الإنسان الشخصي المحدود وولادة الإنسان بالمفاهيم الاشتراكية الجديدة.

إن مبدعي هذه الأفلام أظهروا القوة التصادمية الطليعية التي صدعت كيان العالم القديم؛ فعند دوفشينكو كان التراكتور التعاوني الأول، وعند إيزنشتاين كانت الثورة الأولى على المدرعة بوتمكين وعند بوذفكين كان الاحتجاج الأول في الثورة.

ومع المرآة التي كانت تعكس العبور من الاشتراكية إلى الشيوعية هذا العبور الذي يخضع لقوانين مختلفة؛ ظهرت حقبة جديدة في الفن، فلقد أوجد هذا العبور قضايا جديدة ونقاشاً جديداً ومواضيع جديدة وأبطالاً جدداً. ولقد تطلب كل ذلك أشكالاً درامية جديدة لتصيد الحياة الدرامية في علاقاتها الإنسانية الواقعية المتغيرة. ولقد تصدى أساتذة ذلك الجيل لهذه المهمة، وتحدث الطريق الذي سلكوه لتحقيق مهامهم عن الصعاب التي اعترضتهم، فنحن نذكر على سبيل المثال لا الحصر الصعوبات التي اعترضت سارخي بودوفكين. وكذلك واجهت الصعاب من «الأم» إلى « فيلم النصر» هذا الفيلم الذي لم يكن نفس مستوى أفلام بودوفكين. وكذلك واجهت الصعاب كلاً من إيزنشتاين وبافيلينكو في فيلم «قناة فيرجانا» الذي لم يستكمل. وفي هذا المجال يمكن ذكر دوفشينكو في فيلمه «زيفان» الذي لم يبلغ مستوى فيلمه «الأرض». ولقد مهد الفنانون الكبار الجدد الطريق أمام رفاقهم لحل عقدة الدراما، وتعتبر إبداعات دوفشينكو ضمن القسم الثاني من الخمسينيات جديرة بالذكر كما يمكن التفكير في السيناريو «شعر من البحر» الذي وضعه دوفشينكو وصور بعد موته، في هذا العمل عولجت مشكلة الحاضر بتعميم فلسفي كما في أحسن أفلام العشرينات عن أفلام الثورة وكما في أحسن أفلام الثلاثينات عن الكفاح في سبيل الاشتراكية. في « شعر من البحر»، ثم عرض الحياة وأجور الناس الذين ليس لهم تأثير عكسي على الحياة الاجتماعية، ولكنه لا يخلو من التأثير الدرامي عليها. ولقد جدد دوفشينكو شكلاً ما للتعبير عن هذا التأثير الدرامي.

الشكل الدرامي

إن الواقع الدرامي للعلاقات الحياتية لا تحدد المضمون فقط، وإنما أيضاً تحدد الشكل للسيناريو، فالنقاش الدرامي هو بذات الوقت شكل ومضمون، وكل عمل فني ينهج في هذا الاتجاه.

وقد نهم «ريبين» في «إيفان الرهيب» التجسيد التاريخي حيث العنف والموت بشكل عام. ويبدو النقاش الدرامي لدى ريبين وبشكل غير متوقع أقل درامية لأنه غير مرئي ظاهرياً غير أنه لو تعمق المرء في القراءة لأحس بمضمون الصورة، من خلال الدراما يمكن للقصة أو الشعر أو القطع الموسيقية أو الشعر الغنائي يمكن أن يحدث أثراً، هذه الأعمال يجب أن تتضمن الدراما بشكل أو بآخر إن أريد لها أن تعكس مزاج المؤلف أو مضموناً محدداً للحياة التي تتأثر بدورها بأحداث معينة، وهنا تجد الدراما طريقها في التعبير بشكل مغاير في فن السينما. وبصورة عامة لا يتخذ الشاعر من الدراما منجداً. ولكم شهدنا من الممثلين ممن يؤدون الشعر بأسلوب درامي. وما كانت النتيجة؟ لقد قرأ الممثل المقطع الفارسي الشهير: - من شعر بسينين – (اليوم رجوت الصراف) حيث يسأل فيه الشاعر كلاً من الصراف والإيراني: كيف تقول [أنا أحبك؟] وكيف هو وقع القبلة في الفارسية؟ وكيف تقول للحبيبة [أنت لي]. إن مضمون الشعر يتوضح في أجوبة الشيخ الفارسي. الممثل ألق هذه القصيدة بشكل درامي، وتمثل المضمون كما لو أنه حوار حقيقي بين اثنين هما الشاعر والشيخ، حيث شخصية الشاعر – البطل الرومانسي – الذي يحدث في الخلفية أثراً في شخصية الصراف، وبطبيعة الحال فإن الأمر يتطلب هنا تلويناً القائياً، والممثل عليه أن يتحمل مرغماً لأنه سيضفي عليه شكلاً غريباً ذاك

المضمون الشعري؛ وهذا ما جرى مع إحدى الممثلات عندما راحت تغني بشكل درامي، لقد كانت من الممثلات الدراميات الممتازات اللواتي يمتلكن موهبة الغناء إلا أنه بمجرد غنائها بشكل درامي فقد اختلط الغناء والدراما، فصرنا نسمع غناء ونراه من امرأة موثوقة فنيا.

إن الشاعرية يمكن أن تروى من خلال النغمة والموسيقي غير أنها لا تكون بنفس القيمة عندما تتضمن أحداثاً محكية، ولا يمكن لكل عمل فني تحاوري أن يصبغ دراميا ما عدا ما هو معد أصلاً للعرض المسرحي، وبطبيعة الحال يكون عندئذ لهذه الأصوات العالية تأثير مختلف عن أي أصوات أخرى. والدراما المخصصة للرسم الحي للمثل يجب أن تتقيد كليا بقواعد الرسم.

وهكذا نجد أشكال التعبير الدرامية مرتبطة وفق خصوصياتها بطبيعة الفن الذي تنتمي إليه. وكمثال من «تشابابيف» وغيره ممن أعد للسينما حاولنا إظهار الفرق بين معالجة القصيدة الشعرية وإعداد الفيلم الدرامي من نفس النص، وتجدر الملاحظة في هذا الصدد إلى أن مضمون فيلم تشابابيف ليس أكثر درامية على الإطلاق من أقصوصة فورمانوف مع أن الدراما عولجت بشكل مختلف، ففي القصة وحد المؤلف الأحداث بصورة جماعية بمعنى أنه تحدث عن الأحداث؛ وفي السيناريو والفيلم فقد كان الأمر على العكس حيث تطور الحل والحوار الدرامي أمام ناظرينا للرواية، وأعيدت معالجة الموضوع بشكل واقعي وفي الحقيقة فإنه لا يوجد طريقة أخرى للكشف عن الدراما في المضمون ومن المسلم به أن استخدام الشكل الدرامي في العمل السينمائي يعتبر مؤثراً لأن طبيعة الروابط الفنية للفنون كلها تتوحد في الفن السينمائي، فيقترب من هذا تارة ومن ذاك أخرى إلا أنه يبقى دائماً قريباً من شكلها؛ وهكذا يمكن للفيلم أن يتقارب مع البناء في الرسم، ونحن نستذكر بهذا الخصوص كأمثلة «مرفأ في الضباب» لـ : كارنيه أو «إيفان» أحياناً يتبادر إلى الذهن بأن شاعرية هذه الأفلام مرتبطة بالرسم وليس بالموضوع الدرامي الداخلي، طبعاً فإن الرسم لا يمكن أن يستخدم في السينما وبشكله بالذات؛ لأننا بذلك نقف أمام صور تكوينية تجعلنا نتابعها إلى ما لا نهاية أو يشغلنا

تكوينها في كل لحظة؛ فما من أحد عنده المقدرة أن يبت بشكل قطعي في الفكرة أو في عالم المؤلف كما هو.

وكما أسلفنا فإن بإمكان الفيلم استخدام الأشكال الأدبية المختلفة بدءاً من الأقصوصة السينمائية حتى الرواية السينمائية وصولاً إلى التراجيديا السينمائية. ولم يحقق الكتاب النجاح ممن سلكوا طرقاً جديدة – إلا عندما راحوا يبحثون عن المواصفات الموضوعية للموضوع السينمائي، وقد بدا ذلك بوضوح في التطور الذي طرأ على السيناريست والمخرج غراسيموف انطلاقاً من فيلمه الناطق الأول « الشجعان السبعة» الذي وضع السيناريو له بالتعاون مع يوري جيرمان.

كان غراسيموف في الفيلم يبذل جهده حول الشكل الأدبي للقصة، وكان الهدف دائماً نفسه: وهو أن يختط للفيلم الإمكانيات الفنية الشعرية وتضمين النص مقدرة هذه الشاعرية، إضافة على تحليل التصرفات النفسية البشرية.

وفي هذا الاتجاه حقق غراسيموف الكثير في فيلمه «الشجعان السبعة» فموضوع هذا الفيلم تطور في أجواء غنائية وطبيعية حيوية للمشاعر أما العالم الداخلي للأبطال فلم يكن الكشف عنه ممكناً إلا من خلال ما استخدمه المؤلف من شعر وموسيقا ورواية.

ولقد كتب بلينسكي: الغنائية تعبر عن الطبيعة بلا حدود، فأنا أريد أن أعبر موسيقياً فأمامي كل الطبيعة بأبعادها اللامتناهية، أما الدراما فهي محدودة بالإنسان وحياته.. ويتابع بلينسكي وحتى الحواريات الشعرية يشترط فيها الميزات الدرامية. إن رواية بدون موضوع درامي هي عديمة الأهمية.

ولقد تضمن سيناريو «الشجعان السبعة» الأحداث الروائية التالية: - سقوط أحد الأبطال والكفاح ضد قوى الطبيعة... والتعرض لهذا الموضوع بالذات في حلقة من الحلقات يقوض الحدث الداخلي فهي تبدو ضعيفة الارتباط أمام التجسيد. والدراما في الأبطال السبعة نمت أيضاً في التضاد الحاصل من شجاعة

هرواسيموس والعظمة والإنسانية وخفة الظل والشاعرية التي اتصف بها هذا البطل تجاه الطبيعة في القطب الشمالي.

ولأنه في هذه الحلقة تبدو معاناة البطل في السيطرة على الطبيعة والإحساس بتطور الموضوع قبل وصوله إلى القمة مما يجعل الحوار الغنائي في الفيلم لا يقدم صورة فنية ثابتة عن الحياة. وقد يتبادر إلى الذهن بأن غراسيموف الذي اتبع هنا أسلوباً جديداً لم يُعْنَ كثيراً بالكشف عن العالم الداخلي لأبطاله بما فيه من تعقيدات ومتناقضات، كما هنالك سبب آخر كون السيناريو والفيلم لم يكونا متطابقين درامياً، هذه الجهود حيث الخبرة لم تتمكن من تجاوز حدود تلك الإمكانيات التي تنتج من العلاقة بين السيناريو والدراما من ناحية وبين السيناريو والشكل المسرحي من ناحية ثانية.

وفي السنين التالية نلمس عند غراسيموف النقاش العلمي لأحكام من تقارب السيناريو من الشاعرية وبوجهات نظره عن الأعمال المسرحية.

ولما صور غراسيموف «الحرس الشبان» حول هذه الرواية إلى عمل فني سينمائي كبير من المتابعة لطبيعة السيناريو وتبدله مع مجالات الفنون الأخرى.

بعد تصويره لهذا الفيلم كتب مقالة عن مهنة المخرج السينمائي ومما جاء في مقالته: قبل خمسة عشر عاماً كان النقاش بين السينمائيين حول السؤال التالي: هل السينما مسرح أو فيلم؟ ومعظم المشاركين في هذا النقاش أجمعوا بأن الفيلم بإمكانه أن يكون بعض الحالات مسرحياً وفي بعضها فناً درامياً. وأنا أرى – يتابع غراسيموف – في حال تضمين الملحمة الشعرية العرض القصصي للشعوب والدراما للقصة من خلال مصير إنسان؛ في هذه الحالة يكون الفيلم مسرحياً ودرامياً بنفس الوقت. فالعمل السينمائي يمكن أن يوحد الشاعرية والدراما معاً وهو ما يسمح له بعرض كلّ جوانب الحياة، فيعرض تحركات المجاميع والمشاعر الخاصة التي يعرضها من خلال مصير الناس. ومثل هذه الخصائص المحددة للدراما السينمائية سخر غراسيموف البناء الدرامي للسيناريو في مجالات الحياة الواسعة بنماذج أصيلة

فقد نتج عن ذلك الإقرار المهم التالي: العقدة الدرامية هي وحدها تخلق الإمكانية لعرض المحتوى على الشاشة وبمساعدة الممثلين.

هذا ما جاء في مقالة كتبها غراسيموف في نقاش حول ميراث ستانسلافسكي: إن نظرية ستانسلافسكي حول مداخلات الموضوع والمهمة الكبيرة لترجمة لغة الإمكانيات التمثيلية إلى لغة الدراما هي نظرية الحوار الدرامي، ويتابع غراسيموف مقالته: هذا في حال قيام الدرامي أو المخرج بهذه المهمة، وليس في حال عرض الأمور الحياتية كما هي: وبذلك تكون المواضيع النفسية غنية.

هذه الكلمات تضمنت في الوقت نفسه الجواب على تجربته في «الشجعان السبعة»، وهي بناء صورة الإنسان على أساس غنائي مع تفهم وتمكن كاملين لطريقة الموضوع النفسي، فالفنان كان عليه أن يستفسر عن الطريق التي قادته من « حفلة تنكرية » إلى « الحراس الشبان » وإلى « الدون الهادئ ».

* * *

ما هي دراما الفيلم؟

بعد كل ما قيل فإننا نفهم من تعبير دراما الفيلم:

أولاً المحتوى الحياتي للعمل وتصوير الواقع بكل جوانبه من خلال عقدة درامية، فلو تحدثنا عن دراما تولستوي ودراما تشيخوف أو دراما أوسترفسكي فتكون أمام أعيننا المضامين الفنية والعقائدية في أعمالهم والأفكار والمواضيع والعقد فيما أنجزوه.

إن الإنجازات الدرامية السينمائية عندنا لم يتناولها عندنا أحد بالدراسة، غير أن الأعمال الآتية «الدراما السينمائية لسارخي» و «الدراما السينمائية لفيشنفسكي» وكذلك «الدراما السينمائية لغابريلوفيتش» هي في الأساس تحاليل لمضامين سيناريوهاتهم، فيها تفحص لما كان سائداً من مواضيع وتجسيد الأبطال، إلا أنه يفهم من ذلك بأن تحليل المضمون لا يكفي ضمن هذا المستوى من الدقة لكي يتم تقييم الدراما السينمائية لهؤلاء المؤلفين، فالفن لا يتطلب الاعتراف بأعمالهم كواقع، فكل فنان – ذو أهمية – لا يكتفي باختيار أسلوبه، وإنما يسخر مبادئه في الإنجاز. وهكذا يتميز عمل «سارخي» في «الأم» عن سيناريو لـ: فشينسكي (نحن من كرون شتات) و (ماشينكا) لغابريلوفيتش.

فالسيناريو في فيلم الأم يرتكز على العناصر الدرامية. (نحن من كرون شتات) يرتكز على العناصر المسرحية. (ماشينكا) على الإمكانيات السردية، والكل من مؤلفي هذه السيناريوهات المبادئ الدرامية المحددة التي تحدد طباعه ومن غير التعرف على التحليل والأسلوب والخاصية.

والشيء الثاني الذي يفهم من الدراما للفيلم هو المبادئ الدرامية للسيناريو والتي يقدم المضمون وفقها. ثالثاً يجب أن نفهم بأن مصطلح دراما الفيلم لا يتماشى مع السيناريو حتى النهاية إنما هو أشمل. ومن الضروري هنا أن نضع السيناريو مع تحقيق الفيلم وعمل مؤلف السيناريو والمخرج معاً وبشكل تبادلي، وهذه العلاقة التبادلية تنشأ من كون المبادئ الدرامية لمؤلف السيناريو تتركز على إمكانيات تعبيرية محددة يتطلبها زمن الحدث وفي الوقت نفسه يطور كاتب السيناريو العرض الأدبي في الفيلم من خلال مبادئ تقديم الحقيقة. وهذا هو السؤال عمن هو الأهم.

الدرامي أم المخرج. إنه سؤال محير

ففي المسرح لدينا في هذا المجال مثال واضح في تاريخ الإخراج «الحمائم» ساعة ولادة أسلوب ستانسلافسكي من هو الأصل هنا؟ تصعب الإجابة.

من المعروف أن توقف تسيخوف المفاجئ بعد الفشل الذي لاقته مسرحيته الأولى على مسرح إلكسندر، هذا التوقف جعله يفقد الاعتقاد بأنه درامي، وأنه لا رغبة لديه بالكتابة المسرحية. فتشيخوف كان يلزمه الاكتشاف حتى من تشيخوف نفسه، ومن أجل ذلك يحتاج الأمر أسلوباً جديداً في الإخراج؛ ومن هنا تعتقد بأن فناني المسرح في موسكو قد جسدوا دراما تشيخوف، وبالوقت نفسه اكتشف ستانسلافسكي عند إخراج «الحمائم» الطريق إلى أسلوبه. ومن أجل تحديد دراما تشيخوف يجب التحدث عن تمثيل مدرسة موسكو للفنيين المسرحيين التي ترعرت على مسرحياته، أن دراما الفيلم تتبع مبادئ تأليف السيناريو الذي يتبع بدوره مبادئ محددة أيضاً. دراما الفيلم تتخذ شكلها النهائي على طاولة المونتاج حيث تكتسب تأثيرها النهائي المتناسب، وبمعنى أدق فهي تتماسك ولا تخلق في عملية المونتاج. وأولئك الذين يدعون إلى الرأي الآخر فيضربون مثالاً من فيلم المدرعة بوتمكين حيث يعتبرون دراما الفيلم تتكون في عملية المونتاج، إنه خطأ خلفه الإيمان الراسخ بعملية المونتاج؛ فأيزنشتاين اعتمد على حلقة واحدة من العمل الأدبي لـ: آغاد شانوفا وطور منها فيلمه،

ولقد برهن سيناريو فيلم المدرعة بوتمكين – على أحسن وجه- بأنه في مرحلة السيناريو يتكون الفيلم، طبعاً ولولا هذه الوثائق لا يمكن للمرء أن يتصور بأن أيزنشتاين لم يضع الدراما في حسبانه، أي إنه وضع تصوراً للموضوع يحدد أدوار الممثلين مع البناء العام الذي ينحدر من الفكرة، فمن البداية إلى النهاية مروراً بقمة التصعيد – ولو لم يتخذ العمل هذه المراحل – لما خرج أي عمل بشكل متكامل ولما أمكن تحليل العناصر الدرامية، كما أن القول: إنَّ السيناريو لفيلم المدرعة بوتمكين هو أساس تكوين الفيلم يصعب المهمة ويعقدها؛ إن السيناريو هو السيناريو الأدبي عند نبع الإخراج، وهذا الرأي في السيناريو متفق عليه مع آراء كثيرة.

السيناريو عمل تحليلي، وهو يوجد الطريق إلى تجسيد العناصر بعناية وبأساليب فنية وفق معطيات الفن السينمائي، وهو أي السيناريو حصيلة عمل جماعي بين المعرج والدرامي خاصة في حال كون الفيلم مأخوذاً عن عمل موضوعي مسبقاً، ففي السيناريو ترسم الطريق إلى اللقطات من تحليل المؤلف إلى إيجاد الرابطة بينها وبين العرض السينمائي، وفيه تتعرض العناصر المختلفة للتوجهات الفنية، حيث ارتباط هذه التوجهات وتنافسها فيما بينها يخلق الصورة المترابطة. إن استخدام كل هذه الإمكانيات والديكورات وفن التمثيل والرقص، فكل هذه المجالات الفنية تتعاون وتتكاتف للعمل مع المخرج. وبطبيعة الحال على المرء أن يتعلم اكتشاف كل هذه الأمور في السيناريو الأدبي ووضعها نصب عينيه في سيناريو التصوير للحصول على الشكل المتناسق، فالسيناريو هو الإخراج مع الوسائل الدرامية والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج، وفي السيناريو توضع الروابط السينمائية بشكل متقابل، وليس بشكل منافر، في سبيل التعبير.

* * *

تنميق الموضوع

الموضوع يتطور وفق طرق مختلفة في مختلف الأفلام فكما في (مصير انسان أو «سيريوشا» الاختلاف في رسم شخصيات الأبطال الذين – في حالة – يكشفون النقاب عن المعاناة من خلال درجة عالية من الدراما – وفي حالة ثانية – يتطرقون إلى الدراما بحذر من خلال الموضوع الخارجي لمضمون النص ومن ثم الغوص فيه، ومن حيث المبدأ فإن التأثير المتبادل هو ذاته بين الموضوع والمضمون الدرامي، ففي العلاقة المحددة بين الأشخاص تتطور مجريات الموضوع، وذلك من خلال حلقات الكفاح وتضارب الرغبات والإرادات والأهداف حيث النصر أو الهزيمة.

بودوفكين وسارخي يميلان إلى شكل الدراما الكلاسيكية، بينما يبتعد دوفشينكو بكل خطوة يخطوها عن هذا الشكل إلا أنهم تواصلوا في النهاية إلى رسم موحد لشخصيات أبطالهم على أسس الموضوع الذي هو بحد ذاته القوة للمضمون الدرامي.

والأعمال الخالية من المضمون الدرامي هي أيضاً خالية من الموضوع مع ما يبذله مؤلفوها من جهد في التفكير بالموضوع وتطويره وتشبيكه وإيجاد الحلول المناسبة. المضامين لا تقدم للفن شيئاً لأنها مرتبطة بمزاجية المؤلف وليس بالمضمون الدرامي لهذه الأشياء... إن إيجاد القصص الصغيرة التعليمية التي لا تسير وفق مقدرة داخلية يمكن أن يكون لها التأثير القوي من غير تقديم أي تطوير للتجسيد، وكذلك اختلاف المواقف فهو يعيق الممثل، ويجعل المخرج عاجزاً عن عمل أي شيء، ولا تدفع أحداً إلى أي إنجاز فني، وكم هو سهل أن يبدع الفنان وكم هو سهل عليه أن يتحرك في

طريق الإبداع، وذلك عندما يكون الموضوع مرتكزاً على بناء درامي يتطور بانسياب مع الحدث وليس بانفعال. كل شيء يجب أن يرتكز إلى أصل حقيقي، وموهبة الفنان تبدأ من الإحساس بأية حالة تحمل في طياتها إمكانية موضوع درامية، هذا ما تحدث عنه بوشكين كما يمكن إيراد أمثلة من غوغول الذي استخلص من حواريات بوشكين مواضيع رائعة مثل «المفتش» التي وضعها عن حوارية حول رجل يصل إلى المدينة ويعتبره الناس مفتشاً، ويتطور الموضوع الخالد لهذه الكوميديا وكذلك الحال في «الأرواح الميتة» عن رحلة تاجر يشتري الأرواح، ومنها عرض صورة عن روسيا، وهناك العديد من الأمثلة في السينما يعثر فيها المؤلف على مادة جيدة لإمكانية عمل موضوع درامي، وقد يكون مهماً ذكره «عودة جنكيز خان» التي أوجد بودفكين عنها أجمل أفلامه.

التقيت الكاتب نوفوكشينوف وعرفت أنه كان في الشرق البعيد وأنه تعرف إلى أجواء مهمّة من هنا. وقد تحولت إليه بسؤال بهذا الصدد، ففكر برهة ثم قال: يوجد حالة كهذه: الإنكليز هاجموا صبياً منغولياً يقاتل مع ثوارنا، ولدى التفتيش وجد معه علبة فيها حرز كتب عليه باللغة المنغولية نبوءة مفادها أن مالك هذه النبوءة هو خليفة جنكيز خان. وقد حاول الإنكليز استغلال هذا الأمر لجمع المال، ولكنهم لم يستفيدوا شيئاً صافحته، وقلت: شكراً إنها موضوع السيناريو. الشخص الذي شهد اللقاء معي، والذي كتب قصة عما سمع لم يعلق بشيء، أما السيناريست فقد أحس مباشرة بالرواية نواة لأحداث درامية تحمل في ذاتها «سيناريو» النجاح الذي تحقق من تنفيذ هذه الفكرة قرره التنميق لهذا الموضوع، وذلك وفق المراحل التالية: في البناء يعرض صياد منغولي شاب ذئباً بنياً في السوق. – رجل إنكليزي متعال على الناس يحاول بقوة أن يحصل على الذئب وبمبلغ تافه.

الشاب المنغولي يغضب ويكيل ضربة للرجل الإنكليزي، ثم يهرب ويلجأ إلى الثوار الحمر... ويستكمل التنميق: الشاب المنغولي يقع في الأسر حيث يصاب بجراح في تبادل لإطلاق النار، ويعثر لديه على العلبة مع الحرز -

يتلقى الشاب العناية الطبية، ويشفى من جراحه البليغة كي ينادى به امبراطوراً... وبهذه الطريقة وضعت من أجل تنميق الموضوع القوي في مواجهة وتحديد بعضها. وبقية مجريات الموضوع هي محاولة لاستخدام الاستعمار والمعتقدات في ظهور خليفة لجنكيز خان مع مراعاة مشاعر الشعوب وحساسية هذه الأمور، ومن خلال التمثيل المتمكن يقودنا الموضوع إلى انهيار المعتقدات (خليفة جنكيز خان).

ومن خلال القدرية الدرامية يسير الموضوع بدون توقف باتجاه الحل وانهيار المعتقدات وذلك بمرحلتين: تبدأ عندما يلاحظ الإمبراطور المقبل خلال الاحتفالات نسخة عن الذئب الذي سلبه إياه الإنكليزي، حول عنق سيدة إنكليزية والتاجر الإنكليزي معها. الصبي البسيط يهجم على ملكه (الذئب)، ويزداد اللفظ لدى دخول أحد الثوار المنغوليين القاعة وكان قد أنقذ من قبل – يحضر الجنود ويقتلونه، الإمبراطور يشتعل غضباً ويهدد المستعمرين، السياسة تنفجر كفقاعة صابون في الهواء.

فكما رأينا فإن الحالة الدرامية في وضع تتطور فيه إلى موضوع أن كانت تتضمن فكرة في ذاتها، ويتطور الموضوع حول هذه الأفكار وتوضيحها فكرة هذا الفيلم مارست تأثيراً على الإنسان السوفييتي وكذلك الأجنبي حيث عرض تحت عنوان «عاصفة عبر آسيا». إن فن تنميق الموضوع يتكون من التعبير البدائي للرموز، وأن حياة الأبطال لها دورها في الزمن، فلحظة حدوث الحدث يجب أن تثبت. ولقد عرض تشاباييف في رواية فورمانوف وفي حالات كثيرة، فالأخوة فاسيلييف يبدأان بالعربة المصفحة ثم اللقاء مع المفوض. تشاباييف على العربة المصفحة يحث المقاتلين ويقاتل الأعداء هذا هو البناء العام. التنميق يجلب التقارب مع فورمانوف المفوض يراقب جماعة تشاباييف وهم يبحثون عن الأسلحة لرميه في النهر والقائد يتلقى الأوامر الحربية القاضية بتغيير الأمور.

تولوستوي يقول: عوضاً عن عرض حياة الناس فمن الضروري وضعهم في حالات كهذه حيث يمكن اكتشافهم من خلال تنميق هذه العقد، وبداية الموضوع تقرر مثل هذه الوظيفة.

لقد وضع تشابابيف مع رفاقه المناضلين في مثل هذا الوضع حيث تكشفت الأوضاع مع الحل. وقوة هذه الفكرة تنشأ مما يتطلبه تشابابيف من رفاقه المناضلين، وهنا يتوضع التعقيد وتجسيده الدرامي ونحن نختلف عنه عندما يغير من طباعه كقائد ثوري من خلال اللامبالاة، تشابابيف لا يبدي يقظة ولم يضع الحراسة اللازمة، فنرى أنفسنا أمام مثال كلاسيكي للشعور بالذنب مع الفارق بأن الخيط المحرك للأحداث ليست القدرية، ولكن عوامل حقيقية ذات أسس اجتماعية تصعد التراجيديا العامة. إن قوة الموضوع تكمن في الطاقة التي تتولد من الحالات الخارجية الفائضة عما وظفت له. ورغبة المؤلف لا تتعارض مع ذلك. ففي «القيامة» يبدأ تولوستوي بوصف نيخليدوف مسجلاً الملاحظة التالية: لقد استوعبت سبب عدم تقدم «القيامة» لقد كانت البداية خطأ... لقد فهمت ذلك عندما فكرت خلال القصة «من هو الذئب» لقد فهمت أنه من الضروري البدء بالحياة اليومية للفلاحين الذين هم عمادها الإيجابي وما عداها سلبي، وهو ما استوعبته أيضاً في القيامة وأنه يجب البدء به. وللبداية برموز العمل الدرامي له أهميته، فالأبطال يقفون بالمواجهة مع المتفرج في فيلم «الطلقة الأخيرة» ليس الرقم /٤١/ أي النقيب غوفوروشا هو البطل، ولو بدئ الموضوع به لحصلت كارثة، ولغطت الظلال السلبية كل الرموز، وعلى رأسها مارجوتكا التي أخطأت الرقم /٤١/، فنحن مع مارجوتكا ندخل في عالم الفيلم، العالم المقصود، نتابع الصراع ونقف على تنميق الموضوع بعد تعريته من الظواهر السلبية.

* * *

المتابعة والإقرار

إن تنميق الموضوع يمضي عبر مراحل المتابعة والإقرار قبل أن يجد الحل في الختام وهو ما يسمى منذ عهد أرسطو بالمرحلة الأساسية في الدراما. والتنميق يحمل الحل في ذاته. إلا أن ذلك لا يجب أن يعني بأن على الكاتب أن يثبت ذلك فقط، ونحن على العكس سوف نبذل قصارى جهدنا للتعريف كيف أن التصرف المقصود والاهتمام الزائد للمؤلف بهذا المخرج أو غيره هما الدافع إلى عرض الصراع الذي يقدم بحد ذاته عملاً درامياً حقيقياً، ومن وجهة نظر بلينسكي. وقد يكون الموضوع هنا مختلفاً تماماً، عندما لا يتضمن التنميق حدثاً درامياً حقيقياً، وليس بحاجة إلى صراع من أجل تطويره، عندها يكون الحل أمامنا وبنفس الوقت لا يتعلق الاقرار في الأعمال الفنية الحقيقية بإقرار الحل.

إن الأحداث المعروضة في فيلم «الحراس الشبان» معروفة عن طريق الصحافة ومن خلال قصة فادييف، ومع ذلك فنحن نشاهد الفيلم لأنه مهم أيضاً بالنسبة لنا، فنحن نستطلع الأحداث من خلال أناس لا يحلل الموضوع طباعهم. الفيلم يقدم من خلال الوسائل المختلفة فناً درامياً واستعراضياً في مجال تأثير كفاح الأبطال وتصادم الرغبات والإرادات والتطلع إلى الأفضل، وبمعنى أشمل ينقلنا إلى موضوع الصراع ويعايشنا معه. وبالنسبة للفن الحقيقي فإن التوتر الناجم عن اكتشاف التحركات الذاتية للناس وعالمهم الداخلي بكل جوانبه هو ما يراه المتفرج بعين الفنان، وبطبيعة الحال فإن التوتر في فيلم المغامرات هو غيره في الفيلم ذي الموضوع النفسي، ومن كلا النوعين تشد من عناصر التوتر فيهما

(التفاعلات النفسية في الموضوع والترابط بين أجزائه وكذلك عناصر الدراما الحياتية التي يتضمنها)...

ففي فيلم المدرعة بوتمكين يبدو لنا وكأن الحياة هي التي أعطت الفيلم شكله، ضمنته الحقيقة وأملت عليه إيقاع سيره وأسلوبيته، ولو تمعنا مشاهد الفيلم في تسلسلها المونتاجي لأمكننا وبسهولة ضبط العلاقة بين الشكل والمضمون، فالشكل النهائي هو الذي يصادق على صحة المقولة، والفيلم نجح في هذا الامتحان، ولهذا نجح أيضاً في امتحانه مع الزمن، فقد منح المقام الأول بين /١٢/ فيلماً من روائع أفلام العصر في مؤتمر البحث العلمي في بروكسل عام ١٩٥٨.

إن السيناريو المتمكن لأي عمل يرتبط بعناصر الأشكال المختلفة، وتمنحه الكمال، فالموضوع يتدرج بآلية متكاملة، وكل امرئ باستطاعته أو يلاحظ أن هذه الآلية بحاجة إلى بذرة الحياة حيث تتفرغ عنها الآلاف من القطع، والحديث هنا ليس عن الأعمال الكبيرة، وإنما عن أسلوبية العمل، ونحدد الفرق بين تطوير الموضوع وفق مبادئ مختلفة وبين تنميق الموضوع في مرحلة ما. إن هذا الفارق إنما هو تعبير العلاقات المختلفة بين الفن والواقع، ويقف عند هذا الحد كل من الفنان منفذ العمل (الذي يقوم بالعمل اليدوي وبشكل متباين).

ولقد تحدث غورباتوف في محاضرة أمام كتاب سينمائيين كيف أن المادة الواحدة من الحياة ذات الموضوع الواحد تختلف تماماً في أسلوب استيعابها وتقديمها. يقول غورباتوف: في عام ١٩٣٥ أرسلت كمراسل لصحيفة البرافدا إلى منطقة القطب الشمالي، وذلك لأول مرة في حياتي، وفي المطار كان هناك مراسل آخر، وقد أقلعنا معاً إلى جزر ديكسون، حيث بقيت هناك بينما أقفل هو راجعاً، وقد ألف كل منا كتاباً حول مشاهداته، حيث عنون كتابه بـ «رحلة غير عادية»، وعنونت كتابي بـ «القطب الشمالي العادي»... إنهما وجهتا نظر. ما هي مرتكزات وجهة نظره؟ هل ترتكز على طبيعة الرحلة غير العادية؟ وقد كتب يقول: أي عواصف ثلجية رأينا؟ وكم كان لذلك من أهمية. بينما كتبت:

عندنا تجمدت بقرة في القطب الشمالي... فبالنسبة لي ليست العواصف الثلجية هي المهمة، وإنما المهم عندي كيفية تصور الكولخوزي للقطب، ولتنمو فيه كما تنمو الأرض. لذلك عنونت كتابي بـ «القطب الشمالي العادي». وبطبيعة الحال لقد أتى غورباتوف على ذكر العواصف الثلجية إلا أنه لم يتوقف عند سطحية هذه الظاهرة، وإنما توغل في أعماق المادة، بينما توقف المنفذ العادي عند السطحيات للحياة فلم ينجح في كشف غموض وتعقيدات البيئة، فظلت في عمله غير مكتشفة، ولهذا فإن قيمة الإقرار عنده ظلت ضئيلة وكذلك النظرة الجمالية، إن منفذ العمل يصحح مسار الحقيقة بينما يعطيها الفنان قوة التأثير، فمنفذ العمل لا يمكنه سوى اظهار القدر اليسير من الحقيقة بينما الفنان يتمكن من حقيقة الحقبة كاملة ومهما تكن معقدة فهو بذلك يخدم الحقبة، ويساعد على تثبيت الطريق الذي اختطته.

ما الذي يقتطفه منفذ العمل (الذي يقوم بالعمل اليدوي) من الحياة؟ إنه يقتطف إلا ما يحتاجه، وهو لا يحتاج إلا القليل، تكفيه العناصر التي تؤكد بناء الموضوع. وكذلك الفنان فإنه يختار من الحياة ما يحتاجه إلا أنه يحتاج ما تحتاجه الحقيقة نفسها، وهذا لا يعني بأن الفنان غير مستعد لمواجهة الحقيقة، وقد عبر غورباتوف بهذا الخصوص قائلاً:

لا يمكن للمرء أن يصف كل ما تقدمه الحياة من غير توجيه أو تركيز وإلا فإن التعابير سوف تنهال كثيرة ومتنوعة من غير أن تجد لها خيطاً يحدد مسارها، فالكاتب يتوجه إلى هذه الناحية بوجهة نظر تساعده في توجيه الموضوع، بينما المنفذ يتوجه إلى الموضوع من غير سلاح، في حين يتسلح الفنان بقناعاته ونظراته الشمولية، المنفذ يخشى المتناقضات الحياتية فهي تشوش عليه الأمر، بينما الفنان يدحض المتناقضات وينتصر عليها ولكونه يغوص في أعماقها فهو يكتشف حقيقة الحياة وجوانبها المعقدة... الفنان الحقيقي يشرح ويفند المتناقضات التي تشكل أساس السيناريو، ليس على هواه، وإنما وفق دياليكتيكية وبشكل يحدد فيه أساس تطور الظواهر الاجتماعية

ويجعلها ضمن وجهة نظره، بينما المتناقضات الدرامية لا تعني لمنفذ العمل أكثر من تجسيد لمضمون الحياة التي تؤمن التوتر اللازم.

وعن فيلم « لينين في تشرين» وفيلم « الحليف الوطني الكبير» كتب أحد النقاد السينمائيين ممن يقيمون الأعمال الفنية بمقارنتها مع الحقيقة كتب يقول: الفيلمان اتخذا أسلوب الاستخبارات وأبقوا على اعجابنا بالمادة.

وفي الحقيقة فإن النشاط الشاذ للإعداد في فيلم «الحليف الوطني الكبير» وتلك المطاردة للجواسيس والتخطيط لاغتيال لينين في فيلم «لينين في تشرين» و « لينين ١٩١٨» تجعلنا نتابع تطور الأحداث بتوتر.

إن الرأي حول أسلوب الاستخبارات بأنه الأهم في هذه الأفلام هو رأي ساذج، بينما الواقع هو أن عظمة هذه الأفلام – لينين- تكمن في النقاش المحتدم ذي الأهمية القصوى وكذلك الرؤيا التاريخية والشاملة للماضي والحاضر والتي أثاراتها تلك الأفلام. فأمسية ٢٥ تشرين الأول هي أمسية لعالم جديد، فالإنسانية على قمة الطريق التاريخي مع لينين، إنه الغد. أما اليوم، فلينين يجب أن يختفي فمن الممكن أن يقتل وهناك من يريد قتله وقتل فكرة الذي غدا برؤيته ورمزه دعوة الحياة، وما قد يصيب لينين فالشعب هو المستهدف، إننا نرى هنا مستقبل الشعب، الشعب الذي هو اليوم لا شيء وغدا هو كل شيء. وكل هذا يتعلق بأن يكون لينين أو لا يكون، هذا ما يعرفه الأعداء وما يعرفه أيضاً الرفاق المسؤولون عن حياته، وهذا ما نعرفه – نحن المشاهدين – ولذلك فنحن نتابع النقاش والمتناقضات بهذه الوتيرة من الشغف لأننا نرى فيه مرتكز القضية وقمة التعبير لكفاح الطبقات الذي يوضح حركتها وفلسفتها، وبالنتيجة فإن الأسلوب الاستخباراتي هو بشكل أو بآخر الأثر الطبيعي لوضع كهذا. إن الأعمال الفنية الحقيقية تكشف لنا مضمون الحياة وتوتر الموضوع يكمن فيها، في الكشف عن مصير وقدر كل بطل من الأبطال. إن تصوير هذه القدرية يخدم الهدف في التعرف على الناس، وبالنسبة للمنفذ فإن البطل يمثل قضية يبسط المنفذ الحياة فيها، فهو لا يعبر عن الأمور العامة بشكل خاص، وإنما يطابق الأمور

الشخصية مع العامة مما يمس بمصير الأبطال، الفنان يأتي على اكتشاف القوانين العامة لحياتنا من خلال إزاحة الغطاء عن المصير الشخصي للأبطال، ولا يختلط الأمر عليه في حال مواجهته للمتناقضات، إنما يتغلب عليها فيقدم الدليل على أن العموميات لا تنهار أمام الأمور الشخصية، وإنما تذوب فيها.

في عمل الفنانين لا تقدم العموميات على أساس عدم الالتزام بهذا النهج طبعاً، وليس من أول وهلة يبدأ رسم الشكل الذي هو مهم لمتابعة العمل، فالفنان يكتشف العموميات من الخصوصيات، والفن بحد ذاته يجب أن يكون اكتشافاً دائماً. وفي تطوير الموضوع تجري الأحداث معاً بعفوية كما هو الحال في الحياة العادية: عفوية السواد الأعظم وحاجاتهم للتأثر، رغم أن هذه الحاجة لا تعبر دائماً عن ذاتها في الحياة بينما في الفن، فهي تعبر دائماً.

واكتشاف النقاش والتباين في الموضوع ينشأ من اختيار هذه العفوية التي تؤمن العموميات من خلال اقتحام ما هو عام وتأمين الحاجة للتأثر، منفذ العمل يمر بهذه العفوية مرور الكرام، فهي لا تعني لأفكاره الكثير، وإنما يتوقف عندما هو في متناول يده، نراه يبتعد في طريق جمع المواد بينما يجد الفنان مادته في كل مكان. وقد قال الرسام الروسي الشهير فدنوف: إنَّه يجمع مواضيع لوحاته من المدينة.

وكمثال إيجابي على اكتشاف النقاش والتباين الدرامي والقوانين العامة لحياتنا من خلال المصير الشخصي للأبطال نورد فيلم «القرابة الغريبة» إنه فيلم ينتمي إلى الأعمال ذات الأحداث الكفاحية الخالية من النقاش والتباين والتي ظهرت في مجال الفن النظري والعملي. فأين تكمن جذور النجاح الذي تلاقيه هذه الأفلام؟ أولاً في كونه يتضمن مصيراً وقدراً فهو لا يحمل صفة إنسان عادي، إنه إنسان حيوي، إنه مكافح في سبيل حظه وحظ الآخرين، وهو ما يغيب من أبطال أفلام كثيرة، وخاصة فيلم «فارس النجمة الذهبية»!.

توتارينوف إذ إنه كما جاء في السيناريو وأحوال مشابهة يكافح ليس فقط لنفسه، فهو يهتم بشؤون اجتماعية ولم يكن نجاحه أو إخفاقه رهن مصيره الشخصي، وفي حياته توجد التعقيدات الكثيرة غير أنه وضعت حلولاً لها كي لا يسقط في حال تأرجحه، إلا أنه في الواقع تكون الأمور أكثر تعقيداً. إن تاريخ شعبنا هو تاريخ بطولي ووجود حكومتنا منذ اليوم الأول للثورة حتى يومنا هذا حيث حقق شعبنا الخطط الكبيرة في بناء الشيوعية إنما هي أعمال بطولية في سبيل التكامل، وإنه لمن البديهي أن تكون هذه الأعمال البطولية مواضيع للفن.

فهل نجح الفن في إعطائها الشكل اللائق؟ لا! إلا عندما عرض البطل على الطريق البطولي والصعاب التي تغلب عليها والظروف التي قادته لإتمام عمله والصعوبات التي اجتازها والتي وضعته على طريق حياته. من هذه الأمور مجتمعة تنبع قوة الموضوع للعمل الدرامي...

إن مصير البطل فيدروف سولفيكوف في فيلم «القرابة الغريبة» مصير معقد ومتلازم والمثاليات التي يكافح من أجلها تتركز حول ما يصبو إليه، والفيلم يظهر الكفاح في سبيل تثبيت الأخلاق، إنه الإطار العام لمجمل جيل الشباب عندنا: المجالس والحزب: تقود هذا الكفاح وإن البطل الذي يكافح في سبيل ترسيخ هذه الأخلاق إنما يكافح من أجل عائلته، من أجل زوجته من أجل نفسه. إننا نتابع مع تصرفاته في القلعة حيث حبه لعائلته فينقذ زوجته، الكفاح سجال، ولذا فإن مصير البطل درامي. الدراما للحقبة تتناهى في دراما الحياة الشخصية وتنمو الواقعية في الفيلم.

إنه يصدر إلينا سعادة جمالية، فنحن لا نذهب إلى السينما لسماع شروح عن تطور المجتمع، وإنما للتعرف على مصير المجتمع من خلال المصير الإنساني، ولقد تحدثنا عن موضوعية النقد الذي يبحث في أسس الظواهر الاجتماعية. والأفلام من زمن الحرب الأهلية تعرضت للثورة وللكفاح الطبقي

بشكل تفصيلي، ومن هنا جاءت بمستواها الفني المتكامل، وإجمالاً ففي مجال التطور في سني الثورة سجلت الأفضل، إذ توفرت الأرضية للتكامل الفني للأعمال. وقد يبدو ذلك واضحاً في الفيلمين الذين أخذا عن رواية لافارينوف «الطلقة الأخيرة – أو الطلقة ٤١».

الفيلم الأول ظهر في عام ١٩٢٧ لبروتوزانوف، والثاني ظهر في عام ١٩٥٦ لتشوخراي عن سيناريو لكوتونوف ولقد ثمن الفيلم الأول في تاريخ السينما بشكل إيجابي إذ يؤدي التطور الإيديولوجي دوراً مهماً.

بروتوزانوف العائد من هروبه السياسي قبل أربع سنوات وانضمامه إلى فناني الثورة. وطبعاً فلقد رأى المخرج عالم الثورة وهو يتكون، وما يمكن التعرف عليه في هذا العمل يتمثل في شخصية الملازم غوفوروخا على سبيل المثال، حيث قدم شخصية البطل السياسي على عكس شخصية مارجوتكا البطلة الإيجابية حيث اعتبر المخرج ذلك واجباً عليه وقد توضح ذلك العديد من تصرفات غوفوروخا حيال الجنود الحمر، وهو ما نشاهده كثيراً في أفلام زمن الحرب الأهلية... ولنستعرض الحلو التي أتى بها تشوخراي في فيلمه لتعقيدات الموضوع.

الموضوع الدرامي لم يبسط، فمبدعي الفيلم لم يسلبوا غوفوروخا صفاته الأرستقراطية وبنفس الوقت حافظوا على مارجوتكا الإيجابية في العمل الفني، فالمخرج صعد موقف مارجوتكا من خلال تطور الموضوع من غير أن يبذل جهداً في تجاوز القصة، وإنما وضع مجرياتها نصب عينيه، لم يضع الفيلم الخطوط الأساسية للعالم، وإنما كشف الغطاء عن مضمونه الدرامي، لم تقدم المجالات فيه، فهي تعيش في شكله الفني.

ولقد أقر بأن الفيلم كان مقنعاً في بلادنا كما في البلدان الأجنبية. ولقد أتينا على ذكر الفيلمين لا للإقلال من شأن الأول أو كيل المديح للثاني، وإنما هدفنا هو الدلالة على مثل هذه الظاهرة في الفن التي تساهم في التطوير.

إن الفكر في مسار الموضوع يقدم لنا التجسيد والفكرة للأشياء من جانب واحد، وهذا يبدو في العراك الذي جرى حول الرواية «السيد الهادىء». إن العراك لم يحتدم كون صفات البطل تعبر عن التباين، وإنما كون هذا البطل وبصفاته تلك هو الرمز الأساسي في قصة عن ثورة أوكتوبر المنتصرة... كثيراً من النقاد رأوا فيها نقداً دون حل كون مصير البطل في نهاية العمل لم يتلازم مع أحداث الثورة؛ كان هذا رأياً من النوع الذي يأخذ الأمور على علاتها في علم الاجتماع الاعتيادي وعالم الاجتماع هذا لم يحس بإحساس العمل الفني. لقد نزع قشرة الرواية وتابع مجريات مسار الموضوع.

وليس مصادفة ألَّا يرى غوركي القصة في مسار الموضوع، وإنما في الموضوع، فمسار الموضوع نعلمه من خلال الأبطال فقط، الموضوع يحلله في ذات الوقت، فهو مرتبط بالحقبة الزمنية، فمع تعرفنا على الأبطال نتعرف أيضاً على الزمن الذي هم فيه، وصفات غريغوري مليشوف تقدم لنا الإمكانية للتعرف على الزمن رغم أن مصيره غير مرتبط به، وفي نهاية المطاف فإن المسار والموضوع يقفان معاً في نقد تراجيدي، هذا النقد هو ديالكتيكي إلا إذا فهم الفنان أسلوب الكشف عنه حيث يتوصل إلى العرض الأصلي غير العادي للمصير القدري، ففي ضمير غريغوري يتصارع شخصان الأول هو العامل كوزاك الذي تجعله طبيعته الثورية داعية للعمل، والثاني هو الإنسان المتعلق بأهداف عالم الملكية؛ كلتا المعاناتين تتصارعان في داخله، تنتصر الواحدة على الأخرى وتسيطر على القوة الأخرى.

إن تراجيديا غريغوري مليشوف كان لا بد من مشاهدتها بأعين الشعب ليصدر حكمه على أبطالها من قمة أخلاقية، ومن الشعب بالذات وهو الحكم بنفس الوقت على القصة.

كل الاستبعادات في بعض حالات التصوير لمثل هذه الرواية المتعددة الجوانب تظل مقبولة، وتبقى إعادة الوظيفة الدرامية لتجسيد الأبطال هي الإنجاز

الكبير لفيلمه «الدون الهادىء». غريغوري مليشوف يبدو في قرارة أنفسنا كشخص حيوي يحاول التخلص من القديم. إنه يعرض في الفيلم بكل عقده، إن معاناته لا تتقطع، إلا أنه لم يشعر بأي حب حيال ناتاليا التي يعيش معها، وهو يحلم بالعمل الزراعي ولا يفكر بالأساليب الحربية، وهو مرتبط مع ميشكا كوشيفوي من خلال صداقة طفولية إلا أن لكل منهما موقفه من الكفاح، فهو يحمل مشاعر عن الحق غير أنه يقف ضد الثورة، هذه الثورة التي قامت باسم الحق الاجتماعي. هذه المتناقضات هي نبع قوة الحياة وذاتية هذه الشخصية. ولكن أين نحن من مقولة بوشكين: إن قدر البشر هو قدر الشعب.

وكذلك لدى مليخوف فتجري أحداث الفيلم بين قدر الشعب في حقبة الثورة ومليخوف يتعامل مع الشعب والثورة بأسلوب درامي، والسؤال هو الكيفية التي حلت بها مهمة الفيلم على أساس هذه الأحداث، فكما في الرواية كذلك في الفيلم كانت أحداث الحقبة الزمنية وقدر مليخوف معاً من وجهة نظر الشعب وهو الحاكم الصارم والمنصف، ولم يكن التقدير مباشراً – ففي الرواية كان المؤلف يروي الأحداث على لسان شهود عيان؛ بينما الفيلم كان يعتمد العرض الدرامي غير المباشر – التقدير إذن لوظيفة العمل التي تضع فنانيه في موقف التعبير.

وفكرة المؤلف لا تجسد التعبير وإنما الطريقة، إنها تتعامل مع الجوانب الدرامية، فكما ينخرط الفنان في العمل يشرح بذات الوقت وظيفته، وتلعب الطباع الشيوعية للشخوص دوراً كبيراً.

في الجزء الثاني بودتلكوف الأكثر لفتاً للأنظار – وفي الجزء الثالث نعود فنرى كوتلجاروف وميشكا وشتوكمان في إخلاصهم للثورة وللشعب، إنهم أبطال يمثلون ثورة الشعب، ويركزون على الثورة والحياة الجديدة. إنه حل ذكي من الفنان لا يعادله أي حل آخر. فمشهد المحادثة بين غريغوري وكوشندي على سبيل المثال الذي له وقع في الفيلم يختلف عنه في الرواية. الموضوع يتعلق بالصدام بين ميشائل وغريغوري لدى عودة الأخير من الخدمة العسكرية

والترحيب به من قبل الزوجين الشابين ميشكا ودويغاشكا أخت غريغوري معتبرَيْهِ سيد المنزل، هنا يبدو لنا كوشفوي جلفاً وظالماً. في الرواية كان هنالك مشهدٌ مماثلٌ، إلا أنه في الرواية تحوم حول ميشائل الشبهات وصفة العنف، ونعلم غريغوري أنه قاد فصيلة من الجيش الأبيض، كما يحكي بأن ميشائل صدق رواية ضابط عائد كان يقوم بأعمال شائنة، وكان الجيش الأبيض يقدر له أعماله هذه. حول هذا كله نسمع رأي غريغوري بأن من الصعب أن يثق به، هذا التفاوت الموضوعي لا يجعل المشاهد تزعج تطور الفكرة الرئيسية، ذلك لأن الصدام كما جاء في الرواية بين غريغوري والقوة السوفيتية ليس صداماً مع إنسان لئيم خاصة مع كوشفوي الذي يحمل بذور الإنسان الطيب، والمثالية الإيجابية تتوسع في الفيلم، ففي تشكيل الصورة في الفيلم يبدو جلياً بأن الثورة هي المخرج من هذه المتناقضات التي غرق فيها العالم القديم... خلال الجزء الثالث «الأخير» تمر الراية الحمراء وترفرف للمرة الأولى ضد البرجوازيين أعداء الثورة في ميناء لوفوروشيك... غريغوري يمضي حتى النهاية ولا يغادر وطنه كهؤلاء اللاجئين السياسيين، لم يهرب إلى تركيا كما نصحه سيكوف الذي يرى العالم بشكل بسيط – ماذا عليه أن يفعل؟ في هذه اللحظة حيث يعاني غريغوري من وطأة هذه الأفكار، تبدو في الأفق البعيد فصيلة رشاشات ومعها الراية الحمراء (فصيلة منتصرة على عرباتها المدرعة).

في هذا المشهد يشعر المتفرج بإحساس متميز، إنه سرور لما تكشف أمامه، هذا الإحساس سيطر أيضاً على غريغوري وكما نعلم فيما بعد فإن غريغوري قبل في سلاح المشاة، إنه إنسان غريب لا يجلس على السرج كمحارب، وإنما منهك وتعب من التجوال. وفي الحلقة التي يتوجه فيها فومين إلى الشعب يطالبه بالدعم والشعب لم يعترف به بعد غير أنه لا يملك القدرة على مطاردته، عندها نسمع أصوات طلقات تندفع على أثرها الفرسان مع الراية الحمراء وكأنها القوة الوحيدة التي يمكنها وقف هذه المتناقضات الأليمة. إن مثالية المخرج الإيجابية تكمن في تلوينه

الحسي للأحداث، وذلك بتقديمه الشعب على أنه القوة التي لا تهزم، ومع ذلك فلم يكن لصانع الفيلم أن يحل هذه المشكلة لو أنه تمكن من الكشف عن توثيق الكيان التراجيدي لغريغوري مليشوف.

في القصة يجسد غريغوري من جهة ليسينسكي ومن جهة أخرى ميشكا، إنهما يعرفان تماماً ما يريدانه من الحياة، إنهما نقطة التردد بالنسبة له، فهو لا يستطيع بشكل دائم أن يقرر الوضع الأول أو الثاني لأنه يبحث عن وضع ثالث.

الرواية لقيت الاعتراف من العالم لأن فيها عرضاً لروسيا ولبحثها عن طريق إلى حياة جديدة. ففي الرواية وكما في الفيلم – هنا – يتحدث عن قدر ومصير غريغوري في هذه الحياة التي تشتت البطل بطريقة تراجيدية، فهو الذي يحترق من الداخل وجد إشعاعاً لم يعد يخصه، وكان من الممكن أن يخصه، وهنا بالذات يوجد المضمون التراجيدي الذي يثبت نفسه من خلال دراميته دون الحاجة إلى شرح المؤلف ومن غير تنميق له.

قبل عملية الإخراج تتبادر للمرء نهاية مغايرة، فمن خلال العرض السلس للأشخاص معاً يقابله من تركيز درامي جلف للمادة يتبادر للذهن صعوبة الحل بالنسبة لمشكلة غريغوري – وقد تبدو بشكل مقصود مهمته في نهايات الفيلم – ولقد تحدث غراسيموف قبل إخراج الفيلم مع المؤلف عن هذا الأمر. في المشهد الختامي يتأبط غريغوري ذراع ميشاتكا من غير أن يلاحظ الشريط الأحمر حول القبعة التي يضعها فوق رأسه والتي هي لكوشيفوي.

لا بأس عند شولدخوف فهو على كل لا ينطبق مع الفيلم، فالفيلم يبدأ وينتهي مع غريغوري مليشوف ولو كانت فكرة تطوير الموضوع بحد ذاتها لم تحل لما أمكن انقاذ تصوير هذا الوضع، وهنا ليس ضرورياً تصوير الوضع كون النهاية للفيلم مرتبطة عضوياً مع بدايته، فهي تقدم الحل والجواب عن تنميق الموضوع.

التوضيح

في التوضيح يجيب المؤلف عن السؤال الذي طرح تتميق المضمون الدرامي، والتوضيح يتبين في وجهة النظر الأولى ليس من الشكل بالضرورة، وإنما من ضبط العمل. إن التهيئة للنهاية السعيدة كما في معظم أفلام هولويود ليست نتيجة الأسس الشكلية، وإنما اتجاه أيديولوجي يهدف إلى مراعاة الحقيقة الشعبية وهو ما يجرد الفنان من إمكاناته، فهو لا يستطيع تقديم مخارج للمنظور التناريخي، ومثل هذا التوجه إلى الحلول الدرامية يرغم الفنان (مبدع الفيلم) لدى تصوير النهاية حتى عند الكلاسيكيين أن يغير ويصحح كل المسار الدرامي للموضوع.

ولنفكر على سبيل المثال في تصوير الفرنسيين للفيلم المأخوذ عن قصة بوشكين «آمر البريد» لتورشانسكي في عمل سيمون ويرين: اعتبر مشكلة ذاك العصر وخصوصاً في التوضيح التراجيدي، فلقد كان لاحتجاج الشاعر الروسي الكبير ضد القوى الاجتماعية كان له وقعه خاصة عند الإنسان العادي، فعند ويرين كان هنالك توضيحٌ مغايرٌ، فلم ينته بالانتحار. الأطراف عقدت سلاماً مع ابنته وزوجها. إنه توضيح مغاير إيديولوجياً يقود إلى نهاية مغايرة تقف بمواجهة الحياة وهدف الكلاسيكيين. النهاية تتحدد في مسيرة الموضوع وهي مرتبطة بتغيرها مع لكنة التأجيل للأمور. وفي «قبل غروب الشمس» لهاوبتمان الذي صوره غوتغريد راينهارت من ألمانيا الغربية، تأخذ أولاً النهاية للقصة: فكما هو معروف ففي المسرحية يقرر الأمين العام كلاوزن – بعد استنفاد وسائل الكفاح بأن من الأفضل الموت والحفاظ على الأمانة، فعندما يقرر البطل مثل ذلك فإنه يوقظ إحساس المشاركة لدى المتفرج لأنه يرى فيه شخصه وعدد عدوه. في

الفيلم الذي أخرجه راينهارت يموت البطل من جراء طعنه في السن، وفي نهاية كهذه تكون للعناصر الدرامية وقع آخر.

وكذلك فإن زمن الحدث قد تغير، ففي المسرح تجري الأحداث في النصف الأول للثلاثينيَّات والدراما في بيت كلاوزن تعكس دراما ألمانيا في ذلك الزمن باختلاف عن الانفعال الناجم عن تصرفات هتلر المضادة للثقافة وما كان من إبادة، ولقد أسقط الموضوع على الحاضر، أي إن البطل أخرج من نفس الظروف التي وضعه فيها الدرامي وهي الظروف التي مكنت من رسم صورة للرأي العام، كذلك فلتغيير المضمون يعتبر مميزاً: في الفيلم البطل هو تاجر يمتلك معملاً كيميائياً. في المسرح هو ناشر (رجل ثقافة) يحترم الكتاب ويقدرهم، فتراجيدية البطل هي من تراجيدية الأدب الشعبي الذي هو منهك بحد ذاته، ويميز أيضاً بكون الدراما الاجتماعية هي خارج الإطار ولا يمكنها – كما هو الحال عند هاوبتمان – أن تعرض قضية الحب بين كلاوزن وأينكن بشكل شاعري. في المسرحية تكون أينكن مربية في حديقة أطفال، تربي الأجيال القادمة وهي مقنعة بقيامها بهذا العمل، فنحن نسمع منها الكلمات التالية عن كلاوزين:

لن أنساه، لو صار عمري تسعين عاماً، لن يضيع ما قدمه لي... هذه الكلمات لا يتضمنها الفيلم، وتجسيد أينكن للبطلة المتوازنة غير مرئي تماماً. ففي الفيلم تعمل كمختزلة، تكون للبطل العجوز علاقة معها، وهكذا كان التغيير للنهاية مرتبط مع كل التطوير للعرض المقرر للموضوع ولتوظيف العمل، فعند هاوبتمان كان ذلك بمثابة دراما اجتماعية، وفي الفيلم رأينا تراجيدياً عن الشيخوخة والطعن في السن، لذا فإن الجواب عن السؤال، الذي طرح في تنميق الموضوع، يجب أن يقدم في إطار الحل وليس خارجه، فالعقد الدرامية يجب أن تجد طريقها إلى الحل من خلال الموضوع، فتعطي الجواب عن السؤال، ولا يجب أن تتداخل التصورات المتممة رغم لجوء الفنان غالباً إليها، ولا يجب الاتجاه هذه الوجهة إلا عند غياب النظرة الثاقبة في المستقبل. وهكذا تصور

النهاية انتصار البطل الذي يقضي في سبيل هدفه، إنه يقف تحت رايته أو يهاجم بعربته المصفحة أو يكرم من قبل العساكر الذين جاؤوا من بعده أمام أحد النصب وعندها يتجه بعينيه وفي وقفته تلك – إلى المستقبل ويصور بهذه الطريقة الموجه للأجيال في هذه الحياة.

ولا يجب تجاهل الصعوبات التي تواجه الفنان في هذه الحالة، فبعض المؤلفين المرموقين لا يجدون حلولاً توضيحية للنهايات في أعمالهم وهو ما حصل مع سارخي وبودوفكين لدى تقديمهم المضمون الفلسفي لـ «الأم فالموضوع انتهى بموت الابن، ومن ثم الأم مع الراية الحمراء التي تسقط من يدها. المؤلفون شعروا بأن توضيحاً كهذا لا يقدم جواباً عن السؤال الأساسي في الفيلم، فقدموا جواباً متمماً يبعث الأمل في المستقبل، وذلك بعد سقوط الراية حين نراها ترفرف فوق بناء الكرملين في موسكو. إنه مجرد تصوير غير أن الفنانين يتجاوزونه شكلياً، وذلك لتقديم أفكارهم بشكل أفضل.

في سيناريو «عاصفة عبر آسيا» أو خليفة جنكيز خان قام بريك باقتراح مشابه، فلقد أراد المؤلف أن يعرض موسكو في النهاية، وقد اختتم السيناريو بالمنغولي يقفز على حصانه ويندفع غرباً، بينما تتغير المناظر الطبيعية، فنرى الأورال والفولغا... وفي الختام وعبر الضباب منظر عام لمدينة كبيرة، ولدى توضح المنظر العام يتعرف المشاهد على مدينة موسكو... بودوفكين قدم نهاية مغايرة – القضاء على المحتلين – وقدم ذلك مع «عاصفة عبر آسيا» وقد توصل إلى إجماع من غير أن يتجاوز الموضوع، ففي التوضيح ينشأ من تقديم الإجابة على الأسئلة ضمن حدود الموضوع، بينما يتعلق التنميق بالذي يحدث للأبطال قبل بداية الموضوع والتوضيح ماذا سيكون بعد ذلك. الفنان – قليل الخبرة يعرض هذا الذي يحدث قبله والذي سيكون بعد ذلك، بينما الفنان الخبير يسقط القبل والبعد في الحاضر ويضفي عليه بعداً جديداً.

في «الشعر» لأرسطو نقرأ: الكل هو ما كان له بداية ووسط ونهاية البداية هي ما كان من غير الضروري التعرف إليه ولفرضياته وحسب المنظوم الطبيعي ينتج عنها كيان جديد آخر. والنهاية هي على العكس فإما تكون هي أو غير ذلك من مجريات الأمور العادية ضروري، ولا يلحق بها أي شيء والوسط هو ما يلحق بهما. وبهذا يجمل التحليل للعلاقات المتبادلة بين أجزاء الدراما الثلاثة.

ولقد تحدث هيغل في محاضرة له عن نظرية الجمال، فربط بين التجانس والتهدئة في التوضيح لحصيلة الحل الشامل للعقدة في الفن. والديالكتيكية المادية لا ترى في التوضيح للمتناقضات حالة من التهدئة، وإنما بداية حركة جديدة، وهو ما يجد تأثيره في الفن. فالنهاية هي دائماً دراما حقيقية لبداية دراما جديدة، ولا يعني ذلك بالضرورة التحدث مباشرة عن هذه الدراما الجديدة... فيلم الطلقة الأخيرة ينتهي في اللحظة التي تعاني فيها مارجوتكا من قمة ألمها من غوفوروخا، وفي اللحظة التي تطلق عليه النار تأسف عليه: يا ذا العينين الزرقاوين ومن بعيد تظهر مجموعات الجيش الأبيض وهم يتقدمون ويقطع المؤلف الموضوع. لماذا؟ قد يكون بسبب معارضتهم لقدر البطلة. ولكن لا! فهنا بالذات تتهاوى الأشكال المستوعبة لحل العقدة وتستنفذ فلسفة الأشياء وتنتهي تجربة العروض، ويسلط المؤلفون الأضواء حيث تنتهي التراجيديا، إن الدقة في نهاية فيلم الطلقة الأخيرة حددت في دقة التنمية في الفيلم فلقد كانت البداية في القصة مغايرة، ففي القسم الأول يحكي المؤلف مقدمة قصة مارجوتكا ويوفسيكوف حيث يقطعها بشكل غير متوقع بالكلمات التالية:

هذا المقطع من قصتي هو استرسال... والأبسط كان البدء بالأمور الرئيسية من حيث تكون الخطبة في المقطع التالي. والقارئ يجب أن يعرف كيف ولماذا مواقع المياه، ولماذا هنا بالذات وجد الجيش الأحمر امرأة وكيف حصل أن أحمر الكوميسار يوفسيكوف وأموراً كثيرة من المهم معرفتها... وهكذا تصرفت بالضرورة، وكتبت هذا المقطع غير أنني أؤكد لكم بأن لا أهمية له،

ولكن لا! فالمقطع له أهميته بالنسبة للقارئ، ومن حسن الحظ أن المؤلفين من إعداد العمل للسينما لا يبدون اعتقاداً بهذه الملاحظات، ومن حسن الحظ أيضاً انهم لم يبدلوا شيئاً من الناحية الإبداعية سواء في تصوير بداية الموضوع أم في المقدمة المنفصلة عن الموضوع الرئيسي، وإنما تحديد معالم الشخصيات في الموضوع وتثمينها، فشخصية مارجوتكا تتكون ضمن حدود المعطيات لذا تترك في اللحظة التي تستنفذ فيها التجارب الدرامية وبدون الخوف من عدم استيعاب ماذا سيحصل لها. وهنالك فكرة أخرى تتعلق بموضوع التوضيح، وهي أن درامية الفيلم تضع العامل المضاد لأساس تقديم التراجيدي، وهو ما نسميه في الفن الثوري: الجدية بالتفاؤلية. لم تتكون عندنا صدفة، وهي ليست مجرد عناوين وضعها ليفشينسكي بعنوان «البحث عن التراجيدي» وفي التقديم لهذه المجموعة جاء مايلي: إن الثورة هي القضية الحقيقية للتراجيديا. هذه الكلمات تتضمن البرنامج الابداعي للتراجيديا في الفن الاشتراكي الذي تنادي به نظرية الجمال. نعم الثورة هي المخرج، وهي الوسيلة لتغلب الجماهير على معاناة المجتمع، فالانقلابات الثورية التي طرأت على المجتمع أضفت على التراجيديا مضموناً جديداً، كما أن الثورة الاشتراكية لم تعطِ الفن مضموناً جديداً فحسب، إنما أيضاً تعطي شكلاً جديداً في التركيب والتوضيح للعقدة الدرامية وبذات الوقت الذي طغى فيه انعدام العقدة الدرامية جرى تضبيق مفهوم التراجيديا الاشتراكية، فلقد حوصرت من قبل الحلول التفاؤلية، فانتصار البطل غدا أمراً مسلماً به، وتماشيا مع هذه الحقيقة فإن تشابك الموضوع تتم حلحلته بتحديد مسبق وغير مريح غالباً، وهو ما يسبب الصعوبات للأبطال وهم بدورهم لا يتجاوزونها، إنما المؤلف هو الذي يقوم بإزالتها بتحفظ وذكاء محافظاً على الطريق إلى الهدف.

تحدثنا عن فارق البداية في القصة لفيلم الطلقة الأخيرة. إن النهاية في الفيلم هي ذاتها في القصة، حيث الجزء الختامي (الجزء العاشر) يسمع الملازم غوفوروخا صوت الرعد لنجم آفل ويرفض المؤلف مسؤوليته عن هذه النهاية، وهنا تصبح لنا علاقة مع الملاحظات الثقيلة للمؤلف حيث يبعد مسؤولية هذا الحل عن نفسه لأن

الذنب هو ذنب الحياة التي تعد البطل وفق منطقها إلى الحل، فهل بإمكان المرء أن يتصور ولو للحظة واحدة بأن توافق مارجوتكا على السفر مع غوفوردخا إلى القوقاز - كما اقترح عليها – لترتاح من زلزلة العالم؟ لا، أبداً! غير ممكن، فعالم الثورة غداً عالمها الخاص. كل هذه الظروف قادت إلى الإطلاق (إلى قمة التراجيديا) فلقد قالت لا لكل المعطيات إلا للحياة فقد قالت نعم.

في سياق نقاش جرى بمناسبة عرض أفلام سوفيتييه في الخارج أُثير السؤال عن كيفية التوفيق بين فكرة روميو وجولييت – حيث الإحساس يتغلب على الواجب – وبين فكرة الطلقة الأخيرة – حيث يتغلب الواجب على الإحساس لقد وضعنا في مواجهة شكسبير حيث لا توجد تناقضات في الحقيقة الدقيقة. نعم في حالة يربح الإحساس وفي الأخرى الواجب، ومع ذلك فبين العملين أمور مشتركة إن اضطررنا إلى المقارنة بينهما ففي الحالتين يكون النصر للإنسان المعبر عن تطلعه إلى القوى الاجتماعية المتصاعدة، كيف كان الحال مع جولييت المسحوقة لو أنها تصدت بأحاسيسها للعالم المتخلف، وكيف كان الحال مع الثائرة مارجوتكا المسحوقة لو أنها سايرت رغبة الملازم غوفوروخا، ورحلت معه إلى القوقاز وهجرت الكفاح؟ إن المميز وغير المميز في الفن لا يقرره الفن نفسه، وإنما الحقيقة الحية. فالنظرية يجب أن تؤمن أسلوب حل العقدة الدرامية، بينما تتخطاها في واقع الأمر، كما هو حال الحلول التي تقدمها للعقد الدرامية.

قد لا تكون سياسة كر وفر؛ لأن الفن يمكنه أن يسبق الحياة عندما تكون معه على طريق واحدة.

* * *

الكلمة والصورة

أي تطور تعرض له الفيلم:

إن تركيبة فن السينما الحديثة تتألف من حصيلة الرابطة بين الصورة والكلمة. إن قصة العلاقة التبادلية بين الصورة والكلمة – أو ما كان يعرف في البداية (بالتيتر بين لقطتين)، ومن ثم التعليق المقروء بين لقطتين وما تطور بعد ذلك إلى صوت المؤلف أو الحوار الداخلي، هذه العلاقة تشكل مدار بحث معقد وطويل، وبدون معرفتها لا يمكن تحديد التطور الذي مر به الفيلم حتى اليوم، ولا تقييم انطلاقه في المجال العملي بشكل موضوعي الذي قاد في الحقيقة إلى النقاش حول الكلمة. لقد أوضح النقاش حجم خطأ الرأي حول الكلمة ووجهات النظر عن الفيلم في الحقبة الماضية.

إن طبيعة استخدام الكلمة في الفيلم راحت تتغير أمام ناظرينا، وفي العلاقة التبادلية بين الكلمة والصورة غيرت الكلمة أساس تكوين الصورة وغيرت المونتاج. والعرض من جهته صنف الكلمة أقل مما لها.

إن الكلمة المنطوقة أحدثت ثورة في الأسس التقنية لفن السينما، حدث هذا في نهاية العشرينات عندما أمكن ضبط الكلمة مع الصورة في شكل نهائي لا تباين فيه، وبذلك صار حقيقة بأن غياب الكلمة في أفلام الحقبة الأولى كان إيجابياً على تطور السينما، ذلك لأن مبدعي الأفلام بحثوا – ووجدوا - عن وسائل بديلة للكلمة في التعبير. وهنا بالذات (في حدود هذه الوسائل البديلة) نمت قوة الفن السينمائي، فالفيلم كان لا بد له أن يجد كيانه، وأن يعبر عن خصائصه. والكلمة (ك: تيتر) بين لقطتين وجدت طريقها إلى هذا الكيان. والتعليق المقروء بين لقطتين سبب إحراجاً للعرض. الفيلم والكلمة اشتغلا في

زمن مختلف تحت شمس مختلفة يقول المخرج ليومور... الفيلم الناطق كالكتاب الذي يغني يقول الناقد شكلوفسكي. لقد كانت هنالك الآراء السينمائية الصائبة والخاطئة عن البداية في الثلاثينات، وكان الصراع بدون إجماع، في الغرب ساهم فيه المنتجون، فلقد كان الفيلم الناطق بالنسبة لهم ظاهرة رائعة – طبعاً دون الاهتمام بالفن- ولقد عبر فنانون كبار ممن اتخذوا مواقف حيال الفيلم الناطق: عبروا عن شكوكهم من تحقيق مهامهم؛ وإلى هؤلاء ينتمي رينيه كلير الذي أوضح: أنني أراهن على أن الفيلم ينتظره الموت أو على الأقل الندم الطويل المميت. ولقد غادر رينيه كلير موقفه القديم هذا بحذر، ففي فيلمه الناطق الأول «تحت سقوف باريس» عام ١٩٣٠ أوجد حلاً مسالماً للصراع بين الكلمة والعرض، فلقد أرسى الحوار في الفيلم بشكل لا ضرورة للحوار فيه، وانطلاقاً من هذه الحقبة تمت في الفيلم تهيئة مشاهد البار: حيث أصدقاء البيرت ولويز يذهبون إلى ركن فيه ويتسلون بالنرد مع بولي – الجالسة غير بعيد منهم – في نفس الوقت يهيئ فريد الجالس على طاولتها الجو لنفسه، لويز تبعد النرد جانباً وهي تبتسم، لم يعد هنالك سببٌ للعراك، ويستمر الحوار بين الأصدقاء من غير كلام. وفي المشهد الذي يعود فيه ألبيرت من السجن ولقائه مع لويز في البار يثبت المخرج الأبطال والمتفرجين من جوانب مختلفة للباب الزجاجي وذلك بشكل متعمد. الأبطال يتحدثون بصوت مرتفع إلى بعضهم – طبعاً إن حديثهم مرئي فقط – ومع ذلك فالمتفرج يفهم كل إيماءَةٍ وكل كلمة يعنيها الأبطال. في مثل هذه الأفلام يمكننا رؤية إمكانية تبادل التأثير بين الصورة والكلمة.

في الفيلم السوفييتي كانت الأمور أكثر تقريراً، فالمجتمع الحديث الذي أنهى انقلابه قدم للفن مواضيع ومضامين درامية جديدة أظهرت احتياجاً للكلمة، ومع ذلك فقد خاض الفيلم الناطق في البداية مرحلة تجريبية، وذلك في وجهتين:

أولاهما من خلال تجربة إنجاز أعمال سينمائية موسيقية، حيث صور زيشانو فسكي الأوبرا الفرنسية «باسيفيك»، المتفرج سمع الموسيقا وشاهد

القطارات السريعة وتفصيلاتها من خلال المونتاج السينمائي بإيقاع الموسيقا مع أجزاء الأوركسترا: فذراع القاطرة وعجلاتها مع قوس الكونتر باص وأسطوانات البخار للقاطرة والدواليب مع ضاغطات وبوق الترومبيت، وتتداخل أجزاء القاطرة مع تفاصيل آلات الأوركسترا ليس فقط بالصور، وإنما أيضاً بتجانس صوتي للقاطرة وآلات الأوركسترا. هذه الأفلام وهذه الأجواء تركت ظلالاً على النقاشات الدائرة والتصورات من قبل مبدعي السينما، فكان لنا هذا المقطع من المناظرة بين أبراهام روم وسارخي. يقول سارخي: إن موضوع الصوت هو ميل إلى تبسطة الأمور غير العادية، واليوم يبرهن روم على أنه المتنبئ لها، طبعاً ليس روم هو مبدع هذه النظرية؛ فعندما صور أول فيلم ناطق في الغرب روعي ٧٥% وفق نظرية التجانس الصوتي، ومن ثم جاءت أفلام كثيرة على نفس المنوال في التجانس هذا، فكان أبطال هذه الأفلام من المغنين والموسيقيين والمؤلفين كما كان منهم عازفو الكونترباص ممن تحدث عنهم الرفيق روم الذي ذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يزعم بأنه من أجل سيناريو للصوت يجب فقط استخدام المواضيع ذات الضرورة العضوية. وإلا أصبح الحل غير ممكن، وفي هذا السياق يورد المثال التالي من فيلم «السلاسل» حيث صوت السلاسل يظهر عضوياً مع البناء، لذا فإن روم يعتبر سيناريو «أرملر» سيناريو صوتي، فالأصوات تقدم التأثير والانفعال غير أنني أشك بأنه، ولهذا السبب فقط نذر أرملر نفسه لهذا الموضوع الصوتي، بل لدي القناعة بأنه، مهتم بالمشاكل الاجتماعية في السيناريو مستخدماً الصوت والكلمة للنهوض بالمقولة الاجتماعية والفنية للفيلم، وكل التخمينات هي مجرد وسيلة إلى التعبير، ولو تحدثنا وفق معطيات روم عن عضوية الموضوع المتوافق مع مبدأ ضرورة البحث عن المضادات كما في القطار وآلات الأوركسترا لأصبح الأمر محدوداً جداً، وعلى المرء أن يرى بوضوح بأن المواضيع سواء الفيلم الناطق أو الصامت يجب أَلَّا تتغير في مجال التطوير. فالبناء الاشتراكي والكفاح الطبقي والحركة الثورية... إلخ هي مواضيعها الرئيسية وليس الصوت والكلمة سوى الوسائل الجديدة في

توسيع وإتقان الإمكانيات المتاحة لطرق المواضيع. هذا التوسع النظري والعملي للدراما السينمائية كان له معنى أساسيٌّ مع ولادة الفيلم الناطق:

أولاً كانت المحاولات الأولى في الفيلم الناطق مستهجنة كما كان الحال بالنسبة للأفلام المتحركة الأولى، ثانياً فإن الصوت لم ينظر إليه على أنه مشكلة شكلية فحسب، وإنما قضية إيديولوجية هي بحق مشكلة درامية للسيناريو، والفيلم الناطق دخل بهذا الشكل في خدمة الفن السينمائي للواقعية الاشتراكية، وبذلك فقد كتبت موسيقا خاصة لفيلم « الأرض عطشت» وكذلك المؤثرات وفي فيلم «الوحيد» فبالإضافة إلى الموسيقا المؤلفة والمؤثرات الموضوعة كان هناك صوت للبطلة (لشد ما ستكون الحياة سعيدة) هذه الجملة تتكرر في مواضع عدة «الطريق في الحياة» و«جبال ذهبية» يمثلان نقطة تتابع على هذا الطريق، فالصوت والكلمة لم تضفْ بشكل ميكانيكي فقط لم تكن تصويرية... وهنا ذهب المؤلفون إلى أبعد من ذلك، فقد أبدوا خشية من الإساءة إلى مبدأ الفيلم الصامت، فكانت السيناريوهات توضع على مبدئه حيث يلحظ الحوار على جانبه كوسيلة مساعدة للتصوير والتقديم.

فيلم «الخطة المعاكسة» أعطى الفيلم الناطق خاصية إضافية، فقد كان الحوار فيه عنصراً أساسياً للدراما ودخل بعلاقة تبادلية مع الصورة والتكوين والمونتاج حيث توافقت معه وتوافق معها، وظهر البطل على الشاشة بشكل فيه حيوية أكثر، وراح الفيلم يقترب من الفن المسرحي الذي تسيطر عليه الكلمة. الكلمة قربت الأدب إلى الفيلم، وهكذا ظهرت على سبيل المثال أفلام مثل «الزمجرة» و«يودوشكا غولوفييف» و«ليلة بطرسبورغ» مأخوذة عن الكلاسيك الروسي مع ممثلين قديرين من المسرح والسينما، وبعد هذه الحقبة من التجريب للصوت والتي طغت على تطور الفيلم راحت تتشكل الحلول للمهام الأيديولوجية والمعقدة للفن، ولولا هذا الحدث الهام في السينما لما كان لعمل تشاباييف الذي ظهر عام ١٩٣٤ هذه المكانة والدور الذي لعبه في تثبيت الفن السينمائي

للواقعية الاشتراكية، فلقد راح المعنى للحوار يتنامى في عرض الإنسان وما حوله منذ ذلك الحين.

فن الحوار:

من أين يعرف الدرامي الكلمات المتوجب على الشخص أن يلفظها في لحظته؟ لماذا يتكلم البطل ويعطي الانفعال في بعض النصوص والسيناريوهات بشكل طبيعي بينما في البعض الآخر تفقد الكلمة سلاستها وكأنها تقف في حلقة ولا يقوى على ما يطلب أو يراد منه حتى الخطأ أحياناً.

عندما تسلم غوركي عملاً لكاتب ناشئ قال له: دع الكتابة، فأنت لا تملك موهبة العمل الأدبي، وأوضح غوركي للكاتب قائلاً: إنك لا تملك الإحساس عن أي شيء يجب أن تكتب! الدرامي الحقيقي يحس بما يجب على الأشخاص أن يقولوه للحظتهم، فهو يرى عالمهم الداخلي هذا العالم الذي سيصدر إلى المسرح أو الشاشة؛ ولقد قال أوستروفسكي ذات مرة: لا يكتب للمسرح إلا من يعرف قواعد المسرح وقواعد القلب البشري.

الحوار يكون معبراً عنه عندما يكشف لنا عن طبيعة الأشياء، واستخدام الحوار بشكل صحيح يهيء للطبيعة الإنسانية إمكانيات جديدة وهو (الحوار) لا يخلص الفيلم من صفتي النشاط والتوتر، وإنما على العكس، فهو يوسع من إمكانيتهمكا وتأثيرهما. هذه الحقيقة أقرها مؤلفو الأفلام الناطقة الأولى؛ ففي فيلم الخطة المعاكسة، وفي القسم الذي يتناهى الخبر فيه عن تخريب المعمل إلى مسمع العجوز باتبشينكو: نراه يمزق قميصه ويهرع مسرعاً. في الفيلم لا نرى هذا القسم، وإنما نسمع عنه من بابتشيا التي كانت تحدث جاراتها عنه. من خلال ذلك ربح موضوع هذا القسم. ولكن لماذا؟ لقد تحدث توركين عن ذلك: من الممكن أن تخلق هذه المشاهد انطباعاً محدوداً على الشاشة. فالممثل العجوز لن يقدر على لعب هذا الدور بالشكل الدرامي والمؤثر كالذي فعلته بابتشيا، إنه يمزق قميصه ويرغي ويزبد ويصيح ويقفز ويجري، ولو أنه قام بذلك في الفيلم لتسربت المبالغة إليه، لذا من الأفضل أن تقوم بابتشيا بذلك من خلال

حديثها مع جاراتها وتوفير الانفعال المبالغ فيه، بينما نجد انفعالها أثناء حديثها مناسباً تماماً، ومع ذلك فإنه يخشى أن تقع هي الأخرى بالخطأ والاستطراد، فلو أن المشهد المذكور أخذ بعين الاعتبار الممثل الذي سيقوم به لكان الشكل على اختلاف بين، فهنا تهيأ عرض الحدث خصيصاً من خلال الحوار الذي وضع توركين مواصفاته، حتى إن الموضوع تبين أنه أغنى في هذه الحالة فلقد عمق شخصيتي العجوزين.

إن برهن فيلم الخطة المعاكسة على أن الحوار هو مكسب للفيلم، فإن فيلم المواطن الكبير برهن على أن الفيلم بدون حوار لا يمكنه أن يحل العقد التي تعترضه في حياتنا هذه. لقد بدا فيلم المواطن الكبير كأعجوبة للبعض، فالأبطال يفعلون ما يقولون، ولهذا فلقد سبق الفيلم كل قواعد الحوار التي حددها علماء السينما ووضعوا نواظمها، ومن هذا المنطق اندفع الفيلم بمواضيعه الدرامية، وكان بحق فيلماً سينمائياً كما يجب أن يكون وأكثر.

ولكون هذه الناحية من فيلم «المواطن الكبير» لم تمحص، فنريد أن نسلط الضوء على الدور الذي يلعبه الحوار في تطوير الموضوع ورسم ملامح الإعداد الأساسي. ففي الفيلم تتشكل الأوضاع والتصعيد في العمل، أولاً في الأوضاع والتجمع لهذا العمل، وثانياً لقاء العناصر النشطة والتحرك باتجاه التصعيد، وكل ذلك يظهر في العرض، فكما في المواطن الكبير كذلك في تشابابيف يمضي التحريض للكفاح حتى القمة وكل التصادم يصب في المعركة العامة مع التركيز على الإمكانات المتاحة. في تشابابيف عرضت مشاهد الحرب والمعركة في مشاهد إنسانية لأول مرة، وفي المواطن الكبير رأى المشاهدون التجمهر ولأول مرة كعمل بطولي. الكفاح في المقام الأول، ومن ثم التجمهر في المقام الثاني كان الإحساس بهما على هذا النمط لأنهما لا يعرضان تصور بقدر الاتجاه نحو نقطة القمة للكفاح وإلى التصعيد المنتظم في الشكل الفني للعمل.

في فيلم «عمال التعدين الحمر» لا تأتي الأوضاع من خلال المشاهد الرائعة في تركيب وتنظيم البناء العام للموضوع، ولكن أيضاً من خلال التكامل

في الحوار، فهو على قدر من الأهمية سواء في المشاهد الجماعية أو المضمنة للموضوع.

إن أهمية الحوار تتنامى في المشاهد التي يجلس فيها شخصان ويتحدثان بعضهما لبعضٍ، حيث يكون الحوار الوسيلة الوحيدة لتقديم الموضوع. وفي هذا المجال يمكننا ذكر الحوار الليلي بين شاخوف وكارتاشييف، كارتاشييف يأتي مساء لعند شاخوف بحجة البحث عن عود ثقاب بينما في الحقيقة ليجس نبضه كي يوافقه في الرأي... تبدأ المحادثة بينهما ضمنية ثم تتحول إلى الموضوع عما يريده كارتاشييف. شاخوف يفطن إلى ما يرمي إليه. كارتاشييف لا يؤمن بالاشتراكية وبنيتها. ماذا نبني حسب رأيك؟ يسأل شاخوف. كارتاشييف يوسع الجواب ليشمل الثورة في العالم. هكذا يعيد شاخوي صيغة الوضع.

- كارتاشييف: دعنا من هذا. ولا تسمعني خطبة في المفردات السياسية، فأنا لم آت لعندك من أجل هذا.

- شاخوف (بايماءة من يده): لقد جئت من أجل عود الثقاب – ختام المشهد -.

المشهد قدم من خلال الكلمة، وكل ما كان في البداية بين السطور اتخذ طريقة إلى التعبير.

الشخصيات أقرت فيما بينها وتوضحت أفكارها، ووجهات النظر انفصلت. كارتاشييف يسوق التساؤل ويوجه النقد رغم الدفاع. إنه صراع مزدوج بالكلمات، الكلمة هي الموضوع وبنفس الوقت هي تلوين للملامح، وخطبة كارتاشييف كلام هجومي مشبعة بالتعابير الغريبة، يظهر أمام شاخوف طوعيته واسترساله بالحديث المنمق عن تعابير كاذبة بينما يبحث شاخوف عن التعابير الواضحة والدقيقة؛ لأنه يبحث عن الحقيقة ويريد استطلاعها. لغة كارتاشييف تساعد في تقديم صورة ذات لسانين، فهو يتحدث طوال الوقت باسم الحزب بينما يخفي وراءها مصالحه الشخصية، وعلى العكس فإن شاخوف يتحدث باسمه، وإنما بكلمات فيها إقناع الحزب. ولقد اتجه مؤلفو السيناريو (بلايمان – بوليسينتوف – آرملر) وجهة تحديد الملامح الشخصية المختلفة عبر الكلمة،

وهذا هو حال خطب مكسيم في اجتماع «عمال التعدين الحمر» وتقديم أمه، إن كلماتها تحديد مباشر لملامح شخصية أنها ليست تصوير لشاخوف فهي أيضاً تشير إلى ملامح الأم وملامح مكسيم، كذلك العامل كاز الذي تحدد ملامحه من خلال تلك الكلمات، فمؤلفو السيناريوهات اتجهوا لدى استخدامهم للكلمة إلى طريق تسميها بشكل غير مباشر التثبيت للملامح الشخصية.

بوروفسكي أشار في نهاية القسم الأول قائلاً: نحتاج إلى الناس. انتبهوا إلى كل شيء. لا شيء له أهمية جانبية المزاجات، البؤس، المهانة، الأماني المسحوقة... إنها تتجمع نقطة على نقطة، وإن لم تكن هنالك مزاجات فيجب أن نخلقها، انتبهوا بشكل خاص إلى الشباب فالشباب يحب الرومانسي، كل إنسان يعتقد بأنه مهم أكثر مما هو في الواقع. وفي القسم الثاني يطور بوروفسكي هذه الأفكار: يجب عليكم أن تبحثوا عن كل صغيرة وكبيرة في الإنسان وتجدوها، تلك الأمور التي تقرر حياته، توغلوا في النفس البشرية، تطلعوا إلى الأمور الأخلاقية، ما هي الدوافع للقتل أو الضرب؟ ففي كل إنسان تعيش رغبات دفينة ومواطن ضعف ومعاناة. هذا هو توضيح الملامح الشخصية الذاتية حيث يرسم رسم ذاتي لأن في حياة بوروفسكي بالذات رغبات دفينة ومواطن ضعف ومعاناة، هو نفسه يعتقد بأنه مهم أكثر مما هو.

وهنا يتواجد لب الموضوع: فهو لم يتبادر إلى ذهنه بأنه من خلال هذه الكلمات قد حدد الملامح الشخصية لذاته، ولم يلاحظ كذلك بأنه ومن خلال حديثه عن الناس إنما يتحدث عن نفسه، إلا أنه لا يريد مواجهة إرادته رغم أنه في نهاية الأمر يحصل ما لا يريده.

لأن صفات الإنسان تحددها ذاته الداخلية التي بدورها تخرج الكلمات وبذلك تتكشف موضوعياً كلمات توضيح الملامح، وإلى مثل هذه المراحل في البحث يلجأ المؤلفون أيضاً إلى تحديد ملامح شخصية شاخوف لدى لقائه الفعال حيث يقول: من أنتم؟ من تكونون؟ يا من تجلسون هنا؟ ما تمثلون؟ وأية وجهة نظر تتخذون؟ كيف يمكن تجسيد الموجة الهائلة لحركة الشعب العظيم

التي تتخذ في كل يوم وساعة ودقيقة شكلاً للعلاقة حيال العمل والحياة وحيال الإنسان للإنسان مما لم يسجله التاريخ حتى الآن، فقط الأعمى والعدو لا يرغب برؤية صروح البناء التي تنفذها الخطة الخمسية الستالينية للإنسان الحر الذي ينمو في مجتمعنا وليس بالإمكان أن ننادي باسمه إلا أننا يمكننا دعوته إلى الاجتماع لنتشاور عن مستقبل الحياة والعمل.

بهذا فكروا أيها الرفاق. هنا تكمن قوتنا التي لا تقهر.

هنا تظهر علاقة شاخوف حيال الناس واضحة ومن خلال توضيحه لملامح الناس الأحرار والناس الجدد وضح ملامح ذاته الشخصية، ورسم صورة لذاته، ومرة أخرى نقول إنها ليست توصيراً للملامح، وإنما هي موضوع كشفت عنه الملامح الذاتية. شاخوف بالمناسبة لم يلاحظ أنه بذلك قد وضع الملامح الذاتية لشخصه، لقد قام بذلك بشكل عفوي، فكلماته هي حياته وذاته الداخلية التي تجددت من خلال شاخوف نفسه.

إن سيناريو المواطن الكبير يقدم مادة علمية لدراسة الحوار في الفيلم الناطق، علماً بأن كل الطرق المتبقية في الحوار نتجت عن شيء واحد (الكلمة هي الموضوع)، فهناك ارتباط بين دقة الموضوع ودقة معطيات الموقف تكشف نبض الإنسان الذي ينفعل مع هذا الموضوع أو يعيق تحقيقه. كذلك فإن قوة الحوار الفنية في السيناريو تتشكل من خلال إحساسنا بالبشر وبالكلمة المناسبة لهذا الإحساس. بطبيعة الحال فليس اختيار الكلمة مرتبط بالملامح الشخصية فقط وإنما أيضاً بظروف الحالة التي تحيط بتلك الملامح، ونجاح الحوار إنما يكون حصيلة الإحاطة الخبيرة بهذه الظروف.

ولقد كتب «ساليتكوف»: من فم الإنسان لا تخرج جملة واحدة لا يمكن للمرء متابعتها كي نصل من خلالها إلى انتماء الذي نطقها. ومن هنا فإن التعامل مع الكلمة مثل التعامل مع المكان، كما يكون للكلمات العرضية دور في الكشف عن الملامح الشخصية والمكان.

لنتصور إنساناً يسأل آخر عن أمر ما، فيجيبه هذا آلياً: نعم. نعم. نعم... هذه الكلمات لا تعني شيئاً بالنسبة كوننا لم نتعرف بعد على قائلها وفي أي الظروف قالها. ولو أخذنا المتحاورين بولكونسكي وناتاشار وستوفا فلدينا موقفاً فيه عرض زواج قدمه بولكونسكي لناتاشا.عندها نفهم جواب نعم... نعم... نعم...

هذا الجواب الذي فيه صفات وملامح ناتاشا (المعاينة) وقد يغيب ذلك عند بعض الممثلين.

والعمل في الحوار هو بذات الوقت عمل في الموضوع وفي رسم الصفات والملامح، لذا يبدو لنا في المجال العملي من غير المقبول أن يقوم بهذا العمل أكثر من مؤلف واحد ومع ذلك ففي بعض البلاد يفصل بين العملين. فهل يمكن الفصل بين فكرة الشعر وإطاره؟ حتماً لا يمكن تجزئة هذا العمل.

ونرغب أن نورد مقالاً من فيلمين يوضحا التأثير المتبادل بين الكلمة والموضوع ورسم الملامح الشخصية في فيلم «الحرس الشباب» هنالك المشهد بين بروتسنكو وليوبا شيفتسوفا الذي يرتكز على الحوار الذي تم تعديله وفق ما يلي:

الشكل النهائي:	الشكل الأول
عامة: بروتسينكو يعود إلى غرفة عمله.	عندما يعود بروتسينكو إلى غرفة عمله وبنفس الحركة تنتظره ليوبا بفارغ الصبر، وتنظر أمامها.
- يقدم كرسينا إلى ليوبا: عذراً يا رفيقة.	- هل تودين البقاء؟ (يسأل بروتسينكو).
- بروتسينكو يناول الموظفة مصنفاً والموظفة تخرج.	- نعم! تجيب ليوبا.
- بروتسينكو: ليوبا شيفتسوفا؟ ليوبا: نعم!	- الرفاق حدثوني عنك. لماذا تأخرت في العودة؟
بروتسينكو: اجلسي. الرفاق حدثوني	- ليوبا تصمت ثم تقول: لقد تألمت

عنك. معنى ذلك أنك قررت البقاء.

ليوبا: نعم!

بروتسينكو: مثل هذا القرار لم تتخذ به عرضاً فأنت منظمه.

ليوبا: نعم!

بروتسينكو: جيد: وهل لديك تصور عن الجو الذي ستعملين فيه؟

ليوبا: أعرف كيف سيكون العمل.

بروتسينكو: أنّى لك أن تعرفي؟

الشكل المعدل والنهائي

فقط يمكنك تصور ذلك.

ليوبا: نعم أوقن بشكل عام.

بروتسينكو: بشكل عام لن يكون العمل. إنما سيكون جديداً في كل مرة وغير متوقع. نعم إنه عمل محفوف بالمخاطر.

- الهاتف يرن بروتسينكو يرفع السماعة.

- نعم. اسمع. ولماذا أنتم مضطرون أيها الرفيق، لقد قلت: إنَّ السيارات ستكون مساءً هنا!

مع حلول المساء ستكون السيارات هنا.

نعم (يتابع ليوبا) هكذا هو الأمر، ما عنيته هو أن العمل

من أجل الوالد.

- هكذا: (يقول بروتسينكو).

- ليوبا تتحسس جانب الكرسي.

- بروتسنكو يركز نظره عليها.

- تحت تأثير نظرته تعبث ليوبا بياقتها كما التلميذات.

- اجلسي! اجلسي (يقول بروتسينكو) ويتابع: هذا القرار لم تتخذ به عرضاً. فأنت منظمة.

الشكل الأول

- نعم! أجابت ليوبا.

- أي إنك تدركين واجبك.

- ليوبا تهز رأسها بالإيجاب.

- حسن (يقول بروتسينكو) جيد جداً...

فأنت تستوعبين الوضع الذي تعملين فيه بشكل جيد، والمسؤولية التي أنيطت بك، كوني يقظة لما حولك ولعلاقاتك مع الناس الذين تتحدثين إليهم.

- نعم أعرف كيف سيكون العمل (قالت ليوبا) ووقفت.

بروتسينكو اقترب منها ووضع يده على كتفها: في العمل النظم يمكن

محفوف بالمخاطر والأمر لا يتطلب التضحية والذكاء وحسن التصرف فقط، قد تضحكين وتبكين فأنت ستعملين بين الألمان وستحتقرين من قبل مواطنينا قد لا تتحملين ذلك فهو أمر عسير، عسير جداً! لا يجب أن تتفوهي بأية كلمة.

- ليوبا: لن يحصل مثل هذا الأمر

- بروتسينكو: حسن انني على يقين.

- ليوبا: شكراً.

- بروتسينكو: والآن هل فكرت بالذي ستقومين به؟

- ليوبا: سأظهر كفنانة.

- بروتسينكو: كفنانة؟ ما هي إمكانياتك؟

- ليوبا: أغني وأرقص. ظهرت في مسرح المواهب ولاقيت الاستحسان والنجاح.

بروتسينكو: النجاح. آه. النجاح.

ليوبا: أقصد الاستحسان.

بروتسينكو: نعم. نعم. فهمت، كفنان، ليس الأمر سيئاً، من الممكن الاستفادة من ذلك فنانة أمر جيد، أقصد في البداية لن يكون بيننا اتصال مباشر على كل لا تتخذي القرار مبدئياً. انتظري التوجيهات.

حدوث كل شيء، لا أريد أن أجلب الخوف لك، إلا أن هذا العمل محاط بالمخاطر وتصرفك الخاطئ يسبب آثار سيئة لمجموعة الرفاق فيما لو بُحتِ بأية كلمة.

- لن يحصل مثل هذا (تقول ليوبا).

- حسن (يقول بروتسينكو)، وينظر متفحصاً في عينيها ويكرر: إنني على يقين...

- أشكركم (تقول ليوبا بجدية) وتأخذ نفساً عميقاً.

- بروتسنكو يقول وهو لا يزال يتفحصها: في بادئ الأمر لن تكوني على اتصال مباشر معي. لا تتخذي القرار مبدئياً، بل انتظري التوجيهات ولسوف تتسلمي التعليمات في الأيام القليلة المقبلة، وهي تتضمن مهمتك. حققيها كلمة بكلمة وحرفاً بحرفٍ، هل سيبقى أحد من أقاربك عندك؟

- أمي ستبقى (قالت ليوبا).

- حسناً ستقيمان معاً (قال وراقبي كل ما حولك خذي حذرك ولا تكوني عصبية.

والآن أعطني عنوانك.

- ليوبا: نحن نقطن مقابل مدرسة غوركي البناء الرابع – شقة٢.

وعلى ما أظن فإن التعليمات ستسلمينها قريباً وستتضمن مهمتك. نفذيها كلمة بكلمة وحرفاً بحرفٍ. هل سيبقى أحد من أقاربك هنا؟ ليوبا: الوالدة ستبقى. بروتسينكو: الوالدة؟ حسن. هذا يعني أنك ستسكنين معها. ليوبا: نعم. بروتسينكو: انتبهي لكل شيء، وتثبتي من كل ما هو حولك. لاحظي كل شيء ولا تكتبي شيئاً ولا تفقدي أعصابك. لا تتسرعي. ليوبا: نحن نقطن في البناء المواجه رقم ٤ شقة ٢. بروتسنكو: بناء أحمر فاتح؟ ليوبا: نعم. بروتسنكو: إذن. حسناً.	- بروتسينكو يدون ذلك في دفتر ملاحظاته ويمد يده إليها مودعاً.

في الشكل الأول كان المشهد يفتقر إلى الحيوية وباهتاً مغلفاً بمعطيات الموقف ولم يقدم روابط بين الأشخاص، ليوبا تسمع تقرير بروتسينكو وتكاد تكون ساكنة ثم تذهب.

بروتسينكو بالذات تحدث بلغة جافة وخطابية لم تفصح عن ملامحه الشخصية ولا عن الأجواء للموضوع: أما في الشكل النهائي فكان الحوار صلة وصل حقيقية وتطوير للعلاقات بين الأشخاص ومعمقاً لملامحها وأوصافها الشخصية، ومن خلال ذلك اكتسب المشهد حيوية حيث قطعت المخابرة الهاتفية حوار الاثنين ورد بروتسينكو على الشخص أنها أمور ترسم الموقف الحقيقي

وتوضح الملامح الشخصية لبروتسينكو، وتظهر صرامته في طرح الرأي العام أمام ليوبا وكيفية التصرف حيال المواقف القادمة.

المحادثة بين بروتسنكو وليوبا يتضمن اقتراعاً حيوياً، ليوبا لم تعد سلبية فالحوار حيوي وجمل الأشخاص هي ردود أفعال للقاء بين الاثنين والحديث بينهما، فردا على توضيح ليوبا بأنها تعرف كيف سيكون العمل يأتي جواب بروتسينكو بأنها لا تعرف بل تتصور ذلك. كذلك جواب ليوبا: هذا لن يحصل، فمن وجهة النظر هذه ثمة توضيح مهم في الحوار: ليوبا قالت: إنّها ستظهر كفنان، بروتسينكو يوافق، لكنه بنفس الوقت يبتسم من غير اعتبار الجدية ليوبا حيال الموقف، وأنها ظهرت دائماً ولاقت النجاح، موقفه هذا سبب لها الحيرة، إن بناء الحوار على هذا الشكل يجعل المشهد مقنعاً، وعلينا أن نثبت بأن لغة بروتسينكو في هذا المشهد هي لغة تصويرية، فحديثه عن شروط العمل وظروفه بين المحتلين ترسم صورة واضحة للموقف في قوله لها: العمل سيكون دائماً محفوفاً بالمخاطر ويتطلب التضحية والذكاء وحسن التصرف، وهنا قد ترغبين في البكاء والضحك وسوف تعملين بين الألمان وتلاقين الاحتقار من مواطنينا. إنه صعب. صعب جداً وقد لا تحتملينه... في الشكل الأول للمشهد قدم بروتسينكو وصفاً للصعاب، أما في الشكل الثاني (النهائي) فالصعاب بينة ومحسوسة: في كل كلمة حدث وموقف.

من المشهد حذفت المشاهد العرضية وغير النموذجية، فمثلاً يكتب بروتسنكو في الشكل الأول عنوان ليوبا في دفتر ملاحظاته بينما في الشكل النهائي لا يفعل ذلك بل على العكس فهو يخاطبها قائلاً:

لاحظي كل شيء، ولا تكتبي شيئاً... من خلال هذه التعديلات أصبح المشهد أكثر أهمية وإقناعاً ووضح دور كل من بروتسنكو وليوبا.

مثالاً آخر نورده لنبين بأن تغييراً أساسياً على الملامح والمواقف لمقابلات تعيد تماسكها في أعمال فنية ذات أهمية: إنه مقطع من فيلم «الشيوعي» حيث

تمثل شخصية لينين بدور درامي مميز، فهي تساعد في توضيح الإطار الزمني وملامح صورة الشيوعي غوبانوف... غوبانوف ولينين يكافحان في جيش واحد (غوبانوف عسكري – لينين من هيئة الأركان). هذه القضية عولجت في مقطع واحد، عندما يتقابل العسكري والمخطط...

- لينين يناقش المتخصِّصين عن المخطط الضخم لكهربة روسيا كلها.

- غوبانوف يجوب أنحاء موسكو بحثاً عن مسامير يحتاجها من أجل البناء، ويحط في الكرملين.

- لينين يساعد غوبانوف إلا أن كلّاً منهما يتصرف بشكل مختلف حيال الموضوع.

- غوبانوف يعتبر الأمر لا يحتاج إلى التفكير فهو يزاحم حرس الكرملين الذين لا يسمحون له بالدخول إلا بإذن رسمي.

- لينين يفكر أبعد وأعمق، إنه يتأكد بسرور: هذا الذي على اللوحة هو المشروع، ١٦ مجسماً وجاهزاً ولا يحتاج إلى المسامير فقط. عندما قال الممثل سميرنوف هذه الجملة لم يكن شبها للينين فحسب، بل لقد تحسسنا نفسية قائد الشعب وعظمة ملامحه. المقطع الثاني بالنسبة لدراما الفيلم أساسي وحزين حيث يعلم لينين بنبأ الحريق، هذا المقطع ينمو بشكله هذا في الشكل النهائي، وقبل أن نتحدث عنه نريد أن نشير إلى كيفية تطويرهما في السيناريو، ومن ثَمَّ كيف تم تصويرها:

غرفة عمل لينين: لينين مرهق. يبدو متغيراً عن آخر مرة رأيناه في غرفة العمل. إنه مريض. يجلس أمام الهاتف ونظرته كئيبة، مغمضاً عينيه بشكل يدفع عنهما نور المصباح. بعد كلمات سيمني التي لم يترتب عليها أي خطر يتنحنح لينين باقتضاب: اسمع رفيق سيمني! حسب ما أحس فأنت تجاهد في سبيل تهدئتي. دعك من هذا: وقل لي الحقيقة كما هي وعدد ما احترق!

وعندما عدد سيمني المفردات الحقيقية لما احترق قال لينين باقتضاب: هكذا. هكذا. هكذا. وعندما انتهى سيمني، رتب الأوراق بشكل غير منتظم بسبب جراحه: والآن كيف تصرف الشعب؟ ألم ينصرف عنكم؟

- البعض نعم! فلاديمير إلييتش. وعند الحريق رجع الكل. الوجه التعب للينين يزداد شحوباً ويرسم ابتسامة: نعم؟ الآن. حسناً. هذا هو المهم، ولبعض الوقت تبرق في عينيه ضوء تلك الابتسامة ثم تتمحي، وتزداد حدة تقاطيع الوجه.

- هل هناك ضحايا؟... من حسن الحظ لا ولكنْ هنالك محترقون وجرحى، وأحد فقط قضى نحبه. المدعو غوبانوف. شيوعي ربما تتذكرونه؟ لينين يقطب جبينه كي يتذكر. غوبانوف؟ لا أعرفه... ينتاب المرء شعور بأنه أراد أن يتذكر ولكن صعب بالنسبة إليه. أناس كثر. ومصير الكثيرين. أحداث تحدث كل يوم...

لقد ساعدتموه في الحصول على المسامير (قال سيمني وبسرعة وحيوية) إنه شاب. تذكروا!

لينين يمسح جبينه بيده السليمة ويهز رأسه. لا. لا أتذكر (قالها بحزن) كأنه يوجه اللوم لنفسه، كم من الناس يأتون ويذهبون. من واجب المرء أن يتذكر ويهتم بعائلته يا ألكسندر فاسيليفتش!

- ليس له عائلة يا فلاديمير إلييتش.

في هذا المقطع تتوضح لنا الملامح الأساسية لشخصية لينين، فهو يواسي سيمني ويرفضه بتفهم ويطالب بتقرير حقيقي عن الحريق كما حصل بالضبط. وجوابه لا. لا أتذكر يعبر عن اتصالاته الواسعة مع الجماهير، واهتمامه بأصغر الأمور لدى تأسيس دولة العمال والفلاحين. إن اهتمامه واحتكاكه يطال الجميع، جملة لينين لا. لا أتذكر! لا تحد من حجم البطل؛ بل على العكس فإنها توضح جبروته ليس لكونه يستسهل الأمور، وإنما لكون هذا الرجل المريض يتغلب على الصعاب. إن أسفه لكونه لم يتمكن من تذكر

غوبانوف يلقي الضوء على ملامح شخصيته المغرقة في إنسانيتها. هذا القسم له أهمية كبيرة في التعبير العميق عن عمل غوبارنوف، فالمؤلفون أكدوا الشخصية العادية لأعضاء الثورة من صفوف الشعب. وجنازة غوبارنوف إنما هي اجتماع جماهيري للحزن، فالنجمة على قبره كانت شعاعاً من خلال الشموع. إن عدم تسمية عمله أكد أن قدرة الشعب لا تضعف. ولا يمكن تكريم الكل، كما لا يمكن للتاريخ ذكر كل الأعمال المجيدة التي لا حصر لها.

اسم الثائرة تانيا كتب عرضاً لاسم سويا كوزمودم بانشاكايا رمزاً لزحف الملايين. كون لينين نسي اسم غورانوف هي حقيقة إنسانية تصدى المؤلفون لها بوفاء واستخلصوا منها التعميم الفني والفلسفي. في الشكل الثاني للقسم قرر الدراميون تصحيح الحوار، وبه حسنوا الموضوع والملامح الشخصية. وحول السؤال إن كان يتذكر غوبانوف: لا يعطي لينين جواباً محدداً، لا يسأل عن كنيته، وإنما يملي من خلال سماعة الهاتف مقالة له حول سؤال عن الوضع العالمي لروسيا آنذاك، لقد صادف الممثل صعوبة في محاكاة شخصية لينين لما لشخصه من تأثير وثقافة. بعد هذا كان القائد التاريخي مضطراً ليس فقط لمعرفة المعلومات العائلية، وإنما أيضاً مساعدة العائلة. القائد التاريخي يعرف كل شيء مسبقاً، ينفعل بهدوء حيال الموقف الذي لا يؤثر عليه. وهكذا حصل التجاوز في المبدأ الأساسي للواقعية والذي يتطلب الكشف عن الصفات والملامح الشخصية وعلاقتها بالموقف التاريخي الحساس. إن التغلب على تبعات الثقافة الشخصية في الفن لا تعني أن لا يسمح بالإعجاب بتلك الشخصية التاريخية عند تقديمها. لا! فنقد الحزب للثقافة الشخصية طرح السؤال بشكل أشمل، فالأمر يتعلق بالكفاح في سبيل العلاقة الوطيدة بين الفن والحياة وهو ما تضمنه مبدأ الحزب وأكَّده.

بعد هذه الأمثلة التي أشارت إلى علاقة الكلمة بالصفات والملامح الشخصية والموضوع، يمكننا العودة إلى السؤال: من أين الدرامي أن يعرف الكلمة التي على البطل أن يتكلمها؟ ففي حال التقديم الصحيح للملامح

الشخصية يبدو أن ذلك هو الذي يختار الكلمة، وكذلك الموضوع في مثل هذه الحالة لا يتصرف الأشخاص ولا يتكلمون لتطوير الموضوع الذي صاغه المؤلف، بل هم يعيشون فيه حياتهم من غير تحديد من قبل الموضوع، فهم يطورونه بشكل عفوي، فحريتهم وكذلك ضرورة الموضوع تتفاعلا معاً، فضلاً عن ذلك فإن ضرورة الموضوع هي وحدها يمكن أن تقدم لهم الحرية فهي تعطي موضوعهم الاتجاه الذي نسميه «المهمة الاضافية». الكلمات والتقابل يمكن أن تكون عرضية وغير متوقعة أما الأسباب فلا يمكن أن تكون عرضية وغير متوقعة على أساس ما يقال.

الفنان يمكنه الاستمرار حتى الوصول إلى الحالة التي يتهيأ فيها الإنسان لقول الكلمة المحددة، والمتفرج يكتشف مع الفنان هدف تصرف الأشخاص، ومن هنا تنشأ الأهمية للعمل الدرامي.

* * *

النّصّ الضّمنيّ

فكروا بما يلي: المتفرج يذهب إلى المسرح من أجل النص الضمني، فالنص يمكنني قراءته في البيت، وبذلك يستريح ستانيسلافسكي من عناء تكرار البروفات على الممثلين، إنه يبرهن على مقدرة كبيرة في استخراج النص الضمني للعمل الدرامي، كما في بروفاته أثناء إخراج «أرواح ميتة»:

مع انتشار خبر النشاط المشبوه لتشيتشسيكوف في المدينة، يجتمع الجميع عند الحاكم، كل يخبر وفق حاله؛ فآمر الشرطة يعرض آخر المستجدات: تشيتشسيكوف يعاقر الشراب في الحانة، عندما سمع ستانيسلافسكي هذه الجملة من الممثل لم يكن راضياً، المخرج شرح بأن هذه الجملة ليست مجرد بلاغ عادي، إنما من بين السطور يجب أن يرى المشاهد تصرفات الشخص على المسرح وهو يندفع إلى الحانة، وربما ينظر من ثقب الباب، ثم يهرع إلى الحاكم ليحكي له بانتصار اكتشافه هذا، وعندما يلفظ الممثل الجملة هكذا تماماً عندها تكون الجملة مرتبطة بالموضوع وموضحة للملامح الشخصية لآمر الشرطة، المتفرج لا يتلقى من الممثل التلقين الضمني المسموع فقط، وإنما أيضاً ما يمكن أن يكون في نص المؤلف الذي يشرح مضمون هذا التلقين.

إن أفضل الإمكانيات التمثيلية في فن السينما مرتبطة بمثل هذه التعابير والشروح. وعرض «المواطن الكبير» يبقى حياً في نفوسنا ومؤثراً كون الممثل فيه التصق بشكل عميق إلى الشخصية في القصة، بوغوليبوف بأن التصوير سيكون في مهرجان رياضي، وأن كيروف يجب أن يجلب معه زهوراً إلى البيت في أيام العطل. إن سبب هذه الضحكة غدا واضحاً كما أن الوردة على ياقة

سترته ألقت ضوءاً على جانب من حياته، فالممثل لم يعد يقدم صورة مستنسخة للتصرف والتعبير؛ لأنه تعرف على التراث للبطل، فمشى على الطريق نفسه. إن وجه الشبه الغريب بين الممثل والبطل يمكن توضيحها لدى الاختيار الموفق لنموذج الممثل فضلاً عن البصمات في فن التمثيل التي يتركها الممثل – خاصة في السسنما – والتي تلعب دوراً مهمّاً.

لم يكن بوغوليبوف شبهاً لكيروف، غير أنه ظهر وبشكل من الأشكال شبهاً له، فلقد كف من خلال معطيات الفيلم عن التشبه به، وقبل هذا العمل يوضح لنا مبدأ الإبداع في التمثيل، فالممثل لا يمكنه أن يلعب أي دور إن كان تكيفه فقط وفق السيناريو، وحتى في موضوع الدور وكل كلمة في السيناريو مهما تكن لا يمكن للممثل أن يؤدي دوره بشكل حيوي وذاتي إن اعتمد أن كل شيء جاهز ولم يفكر ويفهم ما سيأتي، وليكتسب الدور حيوية في الفيلم يجب على الممثل أن يعبر ثانية المراحل التي عبرها الدرامي، بمعنى أن يتمثل الدور من الحياة اليومية والملاحظة الشخصية، ومن هنا تبدأ مرحلة الإبداع في فن التمثيل التي لا تختلف عن أية مرحلة إبداعية في الفنون الأخرى.

وعلى هذا المنوال تمكن بوغوليوبوف من الدراسة التي أسماها ستانيسلافسكي «أشغال الدور بمثيله»، فلقد عاش بوغوليوبوف في الشخصية بشكل ارتجالي أقنع الجميع عندما قدم خطبة شافوف، لذا فقد جاءت الخطبة محررة بعد إطلاق العنان لإمكانياته كما لو كانت الخطبة بالذات. إن القوة في تقديم شافوف سببها النموذج الصحيح والدقيق فشاخوف مستقيم، شجاع، غير متسامح، هذه الصفات لدى قادة البروليتاريا إنما هي حصيلة كفاح السنين للبشر في سبيل حياة أفضل للشعوب، لم تسمع عن شاخوف كل شيء فقد قدم في شريحة حياتية واحدة، إلا أنه بعد مشاهدة الفيلم يمكننا أن نتحدث الكثير عنه فلقد قدم الممثل لنا معلومات شاملة عن هذا الإنسان ذلك لأنه فهم ذاته. الممثل لا يبدع النص الضمني بل يكتشفه بين سطور المؤلف، وفن الحوار لا يحدد من خلال الحواريات المكتوبة وإنما أيضاً من الحواريات الغير مكتوبة.

يحدث «بومارشيز» عن أنه كتب حواره كما يلي: يثول لبطله (الأمير فيغاروا) يشك بك. ثم يكتب جواب البطل ويشطب الجملة التي قبله، إن الإحاطة بالحوار تكون من خلال النص الضمني، وإذا لم يكن كذلك فإننا نحصل على معلومات عن الموضوع بدل الموضوع، وعندها لا نحتاج إلى ممثلين لتقديم الحوارية للموضوع وإنما يكتفي بمذيعين يخبروننا عن أحداثه.

إن تحقيق سيناريو من هذا النوع لا أهمية له وهو ما يعرفه الممثلون والمخرج، فبالأخص عند مرحلة العمل معهم يكون الاختبار لجودة الحوار، وفي هذا السياق نورد المثال التالي وهو مشهد من سيناريو «الشمس تشرق للجميع» حيث يلتقي البطلان مكسيم بتروفيتش وكاتنكا وكان الحوار بينهما – من السيناريو الأدبي وقبل التصوير – عندما يذهب مكسيم مع كاتيا إلى المروج، ويأخذ الجد بصعود الدرج – تلاحظ كاتيا كيف أن سفيتلانا تنزل من القطار – كاتيا أرادت أن تذهب إليها غير أن عليها أن تتبع الجد، وهكذا فهي ترافقها بالنظر فقط – كاترينا تسمع الصوت فقط لمكسيم بتروفيتش وتجلبه ناحيتها هل تعرف من رأيت للتو؟ - من؟ - سفيتلانا. موجودة عندنا في البلدة إنها تقود الترام – أية سفيتلانا؟- التي أحضرت العم كوليا من الجبهة كيف؟ - العم كوليا يتذكرها. كيف؟ وهل حدثك عن ذلك؟ نعم ذات مرة عندما كنت عنده، كان يصنف صور الجبهة في مغلف للرسائل. تناول صورتها وراح يمرر يده عليها وهو يقول برقة: هكذا... كاتنكا كذلك تمرر يدها على جانب ياقة معطف مكسيم.

- عمتي لن تعود أبداً. أعرف ذلك وسأبقى عندكم. من سيرتب البيت ويطبخ الطعام؟ فأنتم رجال ولن تستطيعوا القيام بكل ذلك. آخ ماذا ليس من أجلك.

- كاترينا ستهتم بالتنظيف والطعام.

- ماذا؟ هل علي أن أقوم بكل ذلك؟ إنني أستطيع ذلك. اكتب إلى القرية أن أبقى عندكم وانتهى الأمر.

كاتيا تقطب وجهها حيال مكسيم بتروفيتش... عندما ألقى الممثلون هذا الحوار في البروفة كانت الحوارية: - من؟ أية سفيتلانا؟ كيف؟ هل حدثك عن ذلك؟

الحوارية فيها تحديد مما ساعد الممثلين للتحدث إلى بعضهم، ولولا ذلك لكانوا مضطرين للتصرف، لذا توضحت ملامح الاثنين وصفاتهما الشخصية في التعبير بشكل أفضل...

كاتنكا في ذهنه فتاة متحدثة حيوية، والجد صامت ويفكر، إضافة إلى ذلك فقد تدعمت دراما المشهد، الجد ظل صامتاً إلى أن نطق جملة بحيث إن كاتيا عبرت عن أنه لا يوافقها الرأي، لذا كانت ردة فعلها طبيعية حيال الشرح الذي قدمه عن عمتها التي سافرت، وأنها ستبقى عندهم لتتعلم، فالممثلون هنا يمثلون ويكشفون النقاب عن النص الضمني وليس مجرد عن أمر ما. هنالك دراميون يستخدمون النص الضمني كعنصر مقرر لتطوير الموضوع. أما اعتبار النص الضمني كوسيلة لتحديد معالم ترابط الأشياء والظواهر فهذا قطعاً من مواصفات الدراما، بل حتى أكثر من ذلك فهو من مواصفات الفن الذي لا يقدم صورة منسوخة لظواهر وإنما يحيط بأشكالها، ومن ثَمَّ مضمونها ومغزاها... الدرامي يلتصق بالمادة بمساعدة النص الضمني، والممثل بدوره يحتاج النص الضمني، فبدونه يغدو قارئاً آلياً للنص، وبه يغدو فناناً له الحق بالتعبير. ومن أجل هذا يذهب المتفرج إلى المسرح أو السينما.

المخرج آنتسكي قدم الحوار الضمني في فيلم «الأمير مارمي» إلا أنه لم ينجح في استخلاصه والظاهرة نفسها عايشناها في فيلم «آباء وأبناء».

وهكذا يبدو لنا النص الضمني كقضية هامة بالنسبة للحوار وكي ننهي التفصيلات عنه نرغب بالتعرف أيضاً وبالتفصيل على لغة الأشخاص في السيناريو السينمائي.

الكلمة والمونتاج

إن كتاب الرواية الشعرية يستخدمون الحوار عندنا لتطوير موضوعاتهم ولكن بأسلوب مغاير لأسلوب الدرامي.

رواية حرب وسلام تبدأ بمقطع حواري بين آنا أيفانوفا والأمير فاسيلي؛ إذ إنه أول القادمين من الفندق. من خلال الحوار نعرف أن حرباً قائمة مع نابليون وأن روسيا وإنكلترة والنمسا وبروسيا قد اتخذت موقفاً، كما نعلم بوجود بعض الاتجاهات الشخصية كالعلاقة بين بولكونسكي والأمير فاسيلي الذي يرغب ابنه أناتول الزواج من ماريا – أخت بولكونسكي-. في حال إخراج أو تصوير هذا المقطع يجب ليس فقط اختصار الحوار، وإنما أيضاً إعادة الصياغة كي لا تعطي البداية شكل القصة، وإنما تكون البداية موضوعاً درامياً تساهم فيه الكلمة في الخلفية الدرامية. في المقطع المذكور من حرب وسلام هنالك نص مروي يسوق المؤلف الموضوع من خلاله بشكل مباشر بدقة تولستوي المعروفة التي تمهد للموضوع. أو يمكننا أخذ قصة «الليالي البيض» لدوستويفسكي والتي تتألف من الحوار، غير أن الحوار ليس حوار مؤلف القصة، وإنما حوار بأشكال ثلاثة: - المحادثة بين الحالمين وناستينكا، وحديثها في الرسالة وأخيراً حديث البطل مع القراء على أي شكل ان معروف في كل بطرسبورغ... بهذه الكلمات يتوجه البطل مباشرة إلينا.

هذه الأجزاء الطويلة المكتوبة وفق أسلوب الحوار يمكن أن تكون إذاعية وكما هي؛ أما في المسرح أو السينما فمن غير الممكن: فالممثل لا يقوم بالمحاضرة وإنما بالتمثيل، فمن أجل مشاهد التمثيل يجب أن تكتب أدوار،

فبدون الأدوار يمكن للممثل أن يقرأ النص ونستغني بدورنا عن العرض... وعلى هذا الأساس يتغير الحوار حتى إنَّه يستخدم في القالب الشعري – طبعاً ليس في بنائه الروائي المسرحي-.

الليالي البيض اتخذ عنواناً «تذكر حالم» ولإخراج هذا التذكر يجب تغييره ضمن الموضوع؛ الموضوع الذي يخضع لقوانين الدراما التي تتضمن قوة مغايرة في التعبير للكلمة... القصيدة الفنية تستخدم الكلمة كوسيلة وحيدة لعرض الحياة والملامح الشخصية والمكان والطبيعة وجعلها كلها محسوسة ذهنياً، بينما السيناريو والعمل المسرحي فعلى العكس إنها تسعى إلى توسيع التشخيص للشكل وبدقة سواء في السينما أو المسرح، فالحوار في العمل المسرحي أو السيناريو يأخذ بعين الاعتبار بأن الموضوع سيقدم من خلال الصور التي ستعرض أمام المشاهدين، وليس من خلال فكر المؤلف وحتى ولو كان الموضوع مستخدماً الحوار فإن طبيعة القصة لن تتغير.

إن الموضوع السينمائي أو المسرحي يتطلب من المؤلف مبدأً مختلفاً في البناء للمادة، فالأحداث تكتسب التتابع والاستمرارية والوحدة منسحبة على مكان الحدث كما تكتسب موضوعيتها من تداخل الأماكن بعضها ببعض، كل خطوط الموضوع تكتسب وحدة جديدة؛ الأبطال يكتشفون ذاتهم بذاتهم، والأحداث تتشابك وتتطور بالضرورة. ومن ناحية أخرى فإن الدرامي المسرحي يكتب غير الحوار الذي يكتبه السيناريست، فالممثل السينمائي لا يؤدي الحوار أمام الجمهور، وإنما أمام الكاميرا التي تصور تمثيله والمتفرج بدوره يرى فقط صورة هذا التمثيل، فالصورة تغدو العنصر الأكثر أهمية لدرامي السينما، والصورة سواء داخلية أو خارجية يمكن أن تدخل على الحدث وتطور الموضوع.

في فيلم الطلقة الأخيرة هنالك ثلاثة أبطال – الجندية الحمراء ماريوتكا والملازم غو فوروخا والطبيعة (الرمل – البحر – السماء) كلها وسائل ساهمت في تطوير التراجيديا، فلم تقدم لنا أقل مما قدمه الإنسان نفسه. في «الحفلة التنكرية» لـ: ليرمونتوف لعبت أسوارة نينا دوراً مهماً فقد كانت المدخل إلى

العقدة، هذه الأسوارة دخلت في المسرحية وكذلك في الفيلم (غراسيموف)، ولكن بطريقة مختلفة، ففي المسرح لا تنشط الأسوارة في الموضوع عند ضياعها، ولكن عندما تجدها البارونة وتحدث المتفرجين بذلك؛ أما في الفيلم فإننا نراها تسقط من يد نينا وتتدحرج على الأرض، وبذا يبدأ دور الأسوارة ومن خلال استخدام التفاصيل السينمائية واشتراكها في الموضوع، إن ما حدثت به البارونة في المسرح يمكن أن يعرض في السينما.

في «المفتش العام» لغوغول نعلم بخبر المدينة من عمدتها الذي بث موظفيه فيها، وفي فيلم «المفتش العام» لبتروف، يغدو ما أخبرنا به معروضاً أمامنا، بطبيعة الحال فإن الفيلم المأخوذ من عمل مسرحي لا يتصف فقط بأن جزء الحوار يتحول إلى صور، فمن خلال كلام العمدة نتعرف إلى المكان وإلى الصفات الشخصية لهذا الإنسان، وتصرفه حيال معرفته بقدوم المفتش العام، وحتى في السيناريو حيث الحوار أقل منه في المسرح فهو في خدمة وصالح وطبيعة العرض السينمائي... عندما أعاد كابلر صياغة سيناريو لينين ١٩١٨ إلى عمل مسرحي «عام الغضب» كان عليه أن يوسع الحوار وبشكل مهمّ، لقد كان ذلك ضرورياً كون تهيئة العمل للمسرح يعني تحويل عبء الصورة إلى الموضوع من خلال الكلمة... ولنأخذ مقطعاً من العمل المسرحي: في إحدى الفيلات تأتي مالا برونايا لتستدعي على ماتفييف وكأنه يقف إلى جانبها، يحدث أن أوريزكي قتل في لينغراد، وأن محاولة جرت في موسكو وفي نفس الوقت لاغتيال لينين. – ماتفييف الذي فوجئ لم يعد أمامه أن يغير في شيء، فالمكان محاصر والثمن هو الحياة، يندفع إلى النافذة ويقفز إلى حافتها ويحطم الزجاج، وتطلق عليه النار، ويسقط في الغرفة... فاسيلي يندفع مع الجنود الحمر ومن بينهم الخائن سينزوف... ماتفييف يحكي لفاسيلي عن إعداد خطة الاغتيال – فاسيلي يترك ماتفييف تحت رعاية سينزوف، ويهرع مع الفصيلة إلى لينين...

وعندما يخبر ماتفييف سينزوف بالادعاء ينظر إليه وقد وجه مسدسه إلى وجهه ويصرخ: خائن. خائن! وتخرس الطلقات كلمات الخائن. في السيناريو والفيلم لا يوجد هذا الصراخ، فقد نجح ممثل الدور في الفيلم وبوقت قصير قبل

إطلاق النار، وبلقطة كبيرة أن يوصل إلينا ذات التعبير عندما أشهر سينزوف المسدس في وجهه. في السيناريو تم التوصل إلى كل هذه التعابير من خلال المكان ومن خلال أداء الممثلين، أما في المسرحية وعلى المسرح فقد لزم الأمر إلى الحواريات كما أن الإخراج قد تغير؛ ماتفييف الجريح يسقط على الأرض ويندفع فاسيلي مع فصيلة بينما في السيناريو: ماتفييف يسقط في الساحة ويتبدل مكان الحدث، فنرى الفصيل يهاجم الفيلا، مثل هذه الطريقة على المسرح تتطلب وقتاً وتغييراً للديكور مما قد يسبب تغييراً في تطوير الموضوع نفسه. أما في السيناريو فقد كان الأمر سهلاً تغيير مكان الحدث عن طريق المونتاج. إن المونتاج ضرورة للسينما كفن استعراضي إنه الوسيلة لتوحيد مئات المشاهد للفيلم الواحد. إن للكلمة المنطوقة فعلها في لغة المونتاج، فالمشاهد الحوارية الطويلة تربك حركة المونتاج وتعيق التبادل بين اللقطات.

إن فناني السينما الكبار يبحثون عن طريق لتسوية الرفض بين الصوت والمونتاج وذلك في سبيل الحصول على تجانس للعلاقة التبادلية بينهما، وهنا اتجه المرء باتجاهين:

الوجهة الأولى: من أجل مناسبة الكلمة في المونتاج: في فيلم «تشابابيف» وفي المشهد الذي يأخذ فيه بكتا بوتابوف أسيراً، وهذا بدوره يطلب منه أن يخلي سبيله من أجل أخ مريض له، حيث يقاطعه تشابابيف: وهل تركته يذهب؟ حيث نشاهد وتشابابيف وبكتا، وعند هذه الحوارية نخمن ما الذي تحدث به بكتا عن الحادثة، وسؤال تشابابيف ينهي بذلك هذا الجزء؛ طبعاً من خلال ذلك علمنا أن بكتا أخلى سبيل بوتابوف وأنه أخر المفوض، إن الحوارية لم تتمم الموضوع فقط، وإنما ربطت جزأين بعضهما ببعض، فالعرض جرى في الحوارية، فهي حوارية سينمائية والأشخاص فيها يتحدثون ليس فقط في أن المتفرج، وإنما أيضاً في عينه.

الوجهة الثانية: من أجل مناسبة المونتاج للحوار وتحديث نمطه، وهو ما يظهر المثال التالي من فيلم «المواطن الكبير» الكثيرون كتبوا عن هذا الفيلم

بأنه إخراج مسرحي، وفي الحقيقة فإن وحدات جملية تؤكد طبيعة ومواصفات الإخراج، حيث تجري المحاولة للوقوف على الجو النفسي والروحي للأبطال من غير اللجوء إلى تغيير المشاهد أثناء التصوير. طبعاً الإخراج المسرحي بدا أثناء التصوير إلا أنه من خلال العرض على الشاشة فقد تحول إلى إخراج سينمائي. إنها حصيلة عمل تقني آخر استخدم لقطات خاصة وأساليب مونتاجية.

أرملر له وجهة نظر ثابتة حيال تتالي اللقطات، يصور مقاطع طويلة متجنباً تجزئة اللقطات إلى لقطة كبيرة (كلوز) ولقطة متوسطة (نصف توتال) ولقطة عامة (توتال) إلا أن طول المقطع لا يعني لقطة عامة، إن حركة الكاميرا المختلفة وبفضل المونتاج أوجدت الإمكانية لتصوير عناصر الموضوع ضمن الإخراج المسرحي تصويراً سينمائياً:

الكاميرا المتحركة تمكن تقديم الأشخاص بلقطات مختلفة الأحجام وضمن إطار المقطع المصور (من اللقطة العامة إلى المتوسطة ومن ثَمَّ إلى الكبيرة) وهي بذلك تميز وتؤكد عناصر العرض وفق ما يقتضيه التأثير من قوة المشاهد. إن الإقبال على الكلمة في السينما يمكن أن نورد له أكثر من مثال، ولقد أوردنا هذين المثالين لنظهر أن ليست الكلمة فقط هي التي تقلل من شأن الصورة، وإنما العكس أيضاً صحيح، فالصورة تقلل من شأن الكلمة، وهذه العلاقة التبادلية بالذات لم يلحظها في بداية الثلاثينات أولئك الذين كافحوا ضد الكلمة المنطوقة في الفيلم.

* * *

الكلمة خارج إطار الحوار

إن مشكلة الكلمة في الفيلم هي مشكلة سينمائية، والكاتب كفنان سينمائي يستخدم الكلمة ليس فقط في الحوار، وإنما أيضاً في النص (في الجزء الوصفي منه) وجمالية كل كلمة وقيمتها في السيناريو مجرد وصف للصورة التي سوف تأتي – دائماً يجب أن تكون صورة سينمائية في كلمات – وفي هذا السياق نرغب أن نسوق بعض الأمثلة يكون فيها قارئ النص وحدَه أو مع حوار، إن عنصر الوصف ليس بميزة للدرامي السينمائي، فخواص السيناريو السينمائي تتطلب أوصافاً تفصيلية. والجزء الوصفي في السيناريو قد يكون أوسع وأشمل من ملاحظات الإخراج في العمل المسرحي، والفارق هنا لا يكمن من حيث الكم فقط، وإنما أيضاً، من حيث الكيف، فالجزء الوصفي في السيناريو لا يقدم فقط المعلومات عن أشكال الأشخاص ولباسهم والملامح الرئيسية للمكان، وإنما أيضاً يقوم بوظيفة مهمّة؛ فهو يطور الحدث، إنه لا يذهب هباء، فالعرض المعبر عنه بالكلام يتحول إلى عرض بالصور، لذا يجب على المؤلف السينمائي ألَّا يقدم وصفاً أوبرالياً للمكان والطبيعة، وإنما عليه أن يوجد صورة بالإمكان رؤيتها وتصويرها، والسيناريوهات لأحسن الأفلام السوفييتية تضمنت هذه الأوصاف. وسيناريو فيلم الخطة المعاكسة يبدأ على سبيل المثال كما يلي:

- نيفا – صباح ضبابي يلف النهر – الماء نائم – يداعب الشاطئ الغرانيتي – ومن خلال الزوارق يتناهى صوت الرافعة – أبنية المصانع تنتصب عائمة بنوافذها الواسعة التي لا يلمع النور منها. الضباب يتوسع ليشمل أسطحة البيوت – المدينة لا زالت نائمة – شوارع خالية هادئة، وفي هذا الهدوء يتناهى صوت جرس حافلة تمر بمحاذاتها شاحنة – نوافذ أحد الطوابق الأولى، من إحداها تزيح يد

الستائر على طرف النافذة – بابتشيا يحيي الصبح المنبلج – المصور تسلم التوجيه الواضح عن كيفية تصوير الطبيعة في هذا الصباح، الطبيعة والمدينة والناس اكتسبوا في النص تعبيراً مرناً، لقد تضمنوا وتلونوا بألوان المشاهد الأولى للفيلم وكذلك الإيقاع الذي سيبدأ الفيلم به.

والحل التصويري للمصور في سيناريو تشابابيف على سبيل المثال أصبح مكتوباً كما يلي: - ظلام في الغابة – خُطا الخيول – الفرسان على صهوتها صامتون – وكما في الحلم تغيب الوجوه القاسية الملتحية للكوزاكيين – ستة خيول مسروجه تجر مدفعاً، وقبل أن تتخذ موقفاً تزحف دبابة – يعود الصمت – في الظلام يتحرك العساكر البيض. (إن تعبير وكما في الحلم تغيب الوجوه القاسية الملتحية للكوزاكيين) تحدد الموقف المشحون وتظهر العلاقة بين المضمون لهذه المشاهد وبين ما سيليها التي سنشاهد فيها المكافحين القيام لتشابابيف والتباين بين العساكر البيض والظلام يقوي الإحساس بعدم الاطمئنان وعدم الراحة. في كلتا الحالتين ليس لدينا ملاحظات إخراجية للمسرح ولا تدوينات شاعرية، كل الكتابات سينمائية لأنها تساعد المصور في إيجاد الحلول الاستعراضية للمشاهد التي تطور دراما الفيلم من خلال إيقاعها وبنائها المونتاجي، بالنسبة للمثل يجب أن توضح له الملاحظات الإخراجية ملامح المشهد إضافة لوصف المكان والطبيعة وأن تكشف له عن مغزى الحوار وعن النص الضمني للحوارية مما يعمق أداءه للدور، إن مثل هذا الكشف المتعدد الجوانب للدور وتعميق مغزى الحوار من خلال النص الواصف يجعل البناء الدرامي للمشهد ذا معنى كبير. وإليكم بعض الأمثلة على مثل هذه النصوص الواصفة من سيناريو «طبيب» لسمير نوفا بطلة السيناريو الطبيبة الشابة كازاكوفا تعود في سيارة إلى مكان عملها، يتعرف عليها المزارع بوسبلوف – المزارع يصعد إلى السيارة ويحيي الطبيبة وبقية المسافرين، بوسبولوف متزن وهادئ، راحت كازكوفا تفكر وشعرت بسرور، غير أنها رسمت على وجهها علامة أن الأمرين سيان. يوم سعيد قالت ببرود وأشاحت بوجهها. هو بدوره

لاحظ جمالها ولكنه لم يضطرب مثلها، على العكس فقد أحس بالسرور كونها ستقضي معه بعض الوقت في السيارة – السيارة تتحرك، والأشخاص لم يتبادلوا فيما بينهم أكثر من كلمة (يوم سعيد)، وذلك طبقاً للوصف الذي جاء للأبطال المذكورين.

سمير نوفا استخدم عنصر الوصف بشكل أنيق لتعميق الحوار وذلك في المشهد الذي تتعرف فيه كازاكوفا على الطبيب العجوز، كلاهما يبدي تحفظاً ملفتاً للنظر، كازاكوفا منزعجة من الإشاعات حول عنف الطبيب العجوز التي سمعتها وهي في الطريق إليه، وهو بدوره فاتر حيالها، ليس فقط بسبب شخصيته ولكن أيضاً بسبب الطبيب الشاب «تمكين» الذي عمل عنده بدون نجاح.

- يوم سعيد رفيق ارسينيف: لقد جئت إليكم... قالت وهي تلتقط أنفاسها وقد صعدت لتوها الدرج المؤدي إليه. اسمح لي أن أقدم نفسي: الطبيبة كازاكوفا من مجلس المدينة الصحي – أرجو أن تقر ذلك وتوافق، الكلمة الأخيرة قالتها بحيوية – عينا أرسينيف لمعت بحذر، نظر إليها بتمتع ثم أومأ ببرود:

- لمن دواعي سروري. وما يخص الإقرار والموافقة فهو لا يتعلق بي... وللأسف. عفواً لم أسمع اسمك بالضبط.

- من المؤكد أني لم ألفظه بوضوح: عائلتي هي كازاكوفا واسمي واسم الوالد: تاتينا نيكولايفنا... تمتمت كازاكوفا بصوت غير طبيعي وقد لاحظت وبذعر بأنها لم تقل الشيء الذي أرادت قوله فعلاً.

- شكراً أروف أرسينيف، سوفيا سافيشنا ولي تاتينا نيكولايفنا على غرفتها، غداً الساعة السابعة صباحاً أنتظر قدومك في المستشفى. تشرفت. ويذهب بأبهة وينزل الدرج.

والملاحظات الإخراجية تساعد في هذا المجال بالكشف عن تطور العلاقات بين الشخصيات بشكل أفضل وإعطاء المشهد عمقاً درامياً ضرورياً... في الجولة الأولى المشتركة على المرضى تبدأ كازاكوقا بالهجوم المعاكس.

- قسمنا الرجالي (يتحدث أرسينيف بفوقية) وهو ينظر إلى كازاكوفا متوقعاً ردة الفعل، كازاكوفا من أن الأمر عادي. تمسح بمنديل لها حرف النافذة – حركة تعلمتها من أستاذ عجوز – وتتفحص المنديل إن كان نظيفاً.

- المنديل نظيف. أي وقاحة هذه؟ ويقطب جبينه.

في كل هذه الأمثلة لا تتكرر الحوارية من خلال النص الواصف، وإنما يتم التأكيد والتطوير، إنها تظهر للمثل كيفية إلقائه الحوارية وتقول له من خلال العلاقة مع الموضوع عن الكيفية التي يتعامل بها أمام الكاميرا قبل وبعد الحوارية، وبدون هذه المواصفات يكون السيناريو مجرد نسخة عن العمل لأن نوعية شحن المشهد درامياً يتم من خلال الوحدة بين الحوارية وهذه المواصفات؛ فعندما يكون النص الواصف للمؤلف مصوراً من قبل المصور وممثلاً من قبل الممثل ومخرجاً من قبل المخرج، فإنه يسر القارئ ويقرأ من قبله، أي إن العرض لا يحكى له كما هو الحال في الأوبرا، وإنما يرسم له من خلال الكلمة، وكذلك فالقارئ يرى في السيناريو الصورة المقبلة كحدث سينمائي لأن الدرامي نفسه يرى ذلك عندما بدأ بالكتابة، كالرسام يرى عناصر ألوان لوحته المقبلة، وكالمؤلف الذي يسمع نغمة عمله الفني المقبل بمجرد التفكير فيه.

لقد تحدثنا حتى الآن فقط عن النص الراوي الذي يتحول في السينما إلى صورة، غير أن الشكل الذي يمر به العرض المرن والمتوازن للنص الراوي هذا إلى النص المحكي للمؤلف أو مونولوج الأشخاص هو ما نرغب بتسميته «بالمونولوج الإيمائي» وعن هذا النوع من المونولوج نرغب بتقديم المثال التالي من الفيلم الفرنسي «حدث في بارس – كانوا خمسة»: روجيه بعد الحرب بدا مشتتاً. إنه يعود إلى باريس. وبهدوء ويمشي في شوارع مسقط رأسه وقد أرخى معطفه على ذراعه.

كم هو جميل هذا العالم، هذه الشوارع التي مضى عليه زمن ولم يرها، حتى بائعات الهوى اللواتي اعترضن طريقه وعرضن عليه لم يصغ إلى

عرضهن، ولكي لا يشعرن بالمهانة فقد جرى إليهم أحد المارة مما بعث ارتياحاً في نفس روجيه، إنه يريد اليوم أن يرى الجميع سعداء مثله، ألقى بمعطفه على كتفيه كي يدس يديه في جيوبه ليجوب في باريس من غير عائق، ليعيش حياته، إنه اللقاء مع أوديت الجميلة جداً والمختلفة، فكل شيء في العالم اختلف وتغير حتى روجيه نفسه. المؤلف اضطر لإحاطة هذا المونولوج بهذا الشكل كي يتمكن الممثل من تقديمه بالشكل الإيمائي، ولكي يتمكن المصور والمخرج من تقديمه باللقطة العامة للشارع ولهذا الإنسان مع أحاسيسه حيال الجو والمكان. والمونولوج المحكي المباشر استخدم في السينما منذ البداية في أول فيلم روائي روسي «ستنكاراسين» كان هنالك تيترات مكتوبة، واستمر ذلك في عهد الفيلم الصامت، ولم يكن لهذه التيترات المكتوبة أثر عكسي على طبيعة الفيلم الصامت، الفيلم الناطق ترك الكلام (مضى المؤلف) نهائياً على الرغم من المحافظة على التيترات بين المشاهد (بشكل تعليق مقروء) كما جاء في فيلم (الخطة المعاكسة) وفيلم «تشابابيف» وفيلم «المواطن الكبير»، المؤلفون أرادوا إظهار العمق والأساس لنفسية إنسان وفق ما تفهم تقديمه القصائد الشعرية الأدبية، حيث بزغت فكرة استخدام نص المؤلف المباشر بالاستعانة بمذيع يلقي الجملة – بخفة – متعمقاً في نفس الإنسان... استغنى المؤلفون عن نص المذيعين وكان استفتاؤهم صحيحاً.

على المرء أن يكتشف إمكانية السرد بوسائل المونتاج وتثبيت هذه الوسائل، وذلك من خلال عملية مونتاج مرتبطة بالكلمة، وبناء على هذا الأسلوب جرى الاستغناء عن المباشرة في التقديم، وكان القرار صحيحاً، وكبار السينمائيين لم يقوموا بعكس الصورة الأدبية على المرآة، وإنما أبدعوا وسائلهم السينمائية لتحقيق الغاية نفسها، فبعد أن تعرفوا على الطبيعة الدرامية للفيلم الناطق، استخدموا في نهاية الثلاثينات ومطلع الأربعينات شكلاً مغايراً للكلمة المنطوقة حتى في نص المؤلف. ولم يعد ذلك أسلوباً أدبياً خالصاً عرض في الفيلم، ولكنه أسلوب سينمائي ظهر كأحد عناصر الموضوع السينمائي.

في فن السينما السوفييتية كان دوفشنكو من أنشط أتباع الكلمة المقروءة بأشكالها المختلفة. وقد كتب: إذا اعترفنا بأن الحوار هو الوسيلة الرئيسة لربط أبطال العمل السينمائي، فلا يجب أن ننسى الأساليب الأخرى لاستخدام الكلمة التي لها قوة التأثير الفنية، وليس من الضروري أبداً أن تقدم الكفاح الإبداعي في الفيلم بشكل قسري أو بمساعدة الديالوج إن كان بالإمكان اللجوء إلى الحوار الداخلي للنص المقروء، ولأسباب فنية يمكن أن نترك الأمر إلى الأفلام الوثائقية والعلمية.

ولنر كم هي متعددة الوسائل التي طبق دوفشنكو الكلمة المقروءة... في فيلم «على العالم أن يتفتح» قدم الحوار الداخلي كما يلي: يتذكر متيشورين وزوجته أيام الشباب. يتمشون بسعادة. أفواههم مغلقة، ومع ذلك فنحن نسمع صوتيهما:

- ساشا. فانيا. إيفان. عزيزي ساشا أريد أن أقول لك.

- نعم فانيا إنني أفكر. وأنا أيضاً. سنعيش معاً مدى الحياة. ليس كالآخرين.

- نعم. نعم. ليس كالآخرين... وعلى مدى حياتنا كلها لن يسمع أحدنا الآخر كلمة نابية.

- أبدا. الحياة حلوة. نعم. وكل شيء واضح. نعم. حقاً؟ اقطع لي عهداً!

- فانيا، وأنت. نعم. أبداً. طوال الحياة. نعم هذا فقط.

هذه اللقطة تترك في الفيلم انطباعاً قوياً كونها غير متوقعة وبذات الوقت ضرورية لتطوير الحدث فهي تشحنه بالديناميكية، هذا الحوار الداخلي كان للمرأة مشهد تطلع، فبعد ثوان تكلمت: (هل تتذكر يا إيفان؟) ومباشرة عن طريق القطع – بدون اختفاء وظهور للصورة – نشاهد لحظة الوداع الماضي تطيل لحظة الحاضر. الوقت والقوة، في هذا المستوى القوي لشاعرية هذا المشهد يؤثر هذا الشكل للكلمة، وللمشاعر ليس بفضل الصوت الداخلي، فالكلمات لم تلق بشكل مباشر، ومع ذلك كان لها التأثير علينا.

هذا الشكل من الحوار يثير الإجماع وبشكل ملفت للنظر على وضوح الأفكار والأحاسيس للناس.

الحوار الداخلي في «ميتشورين» يتداخل بعلاقة تبادلية مع المونولوج الداخلي، ففي نهاية التذكر في المقطع المذكور نشاهد البطلين الذين أصبحا مسنين، يتمشيان عبر الغابة ولا نسمع سوى صوت ميتشورين، ونعبر في سينما الشباب من عمر الرجل ونزيل الغبار عن أمور جميلة، ولا يمكن أن نعمله قدر ما تعمله الذكريات ويحققه القلب... وهنا يتوضع الصوت الداخلي وبذات المونولوج للأبطال من خلال الإحساس بالوحدة والتغلب عليها، إنه عبور إلى الحوار: (لماذا سكت؟ لا تسألي. حقاً لماذا تسكت دائماً هكذا يا إيفان؟ قلت لا تسألي – لا تصرخ! أنا لا أصرخ، إنني حزين) ونحن نسمع فعلاً صوته الداخلي وأنينه رغم صحته كما بدأ لزوجته، ومن خلال استخدام دوفشينكو للأساليب المتعددة للحوار فقد وسع من شاعرية الفيلم، واكتشف أساليب درامية جديدة، وعن احتياجه للكلمة في فيلمه الصامت «أرض» كتب دوفشينكو في سيناريو هذا الفيلم الذي ظهر كعمل أدبي بعد سنوات عديدة من إخراجه:

طلقه. فاسيلي لم يعد هنا، لقد مضى من الرقص مباشرة إلى الموت، في ضوء القمر يعصف الغبار بجثمانه، شيء ما يجري في البعيد. الخيول تلهث، كم هو مؤسف أن لا يسنطيع المرء أن يتكلم في الفيلم. نحن عاجزون عن النطق كالأطفال الصغار، نندفع هنا وهناك بالأيدي. نمسك بالأشياء الضرورية وغير الضرورية. نقع. نبكي. نركض. طبيعة حزينة. الزمن مهيأ. الكثير يمكن الحديث عنه، أمر واحد يتطلب الجواب، لماذا قتل فاسيلي (التعاوني) ومن قتله؟ عوضاً عن الندب وضعنا الحوار المكتوب، فعلى الناس أن يقرؤوا وكأننا نستصرخ روح والده الذي يتوجب عليه أن يكون في حل من الأمور الحياتية ليفكر طوال الليل بالموت الذي حل بابنه الوليد، أو يتوجب عليه أن يذهب إلى الحقل مضطرباً ويقف على هضبة يرقب الطرق المتشعبة في كل الاتجاهات

إلى العالم، ولو أن الفنان استصرخ أعماقه وآلامه من صمته لكانت الكلمات أعلى من الحوار المكتوب ولتعالى صداها في كل اللغات:

هيه، أيفان، استيفان، غريتسكي... هل أنتم قتلة فاسيلي؟ إن الاعتماد على نص المؤلف في الفيلم يختلف من حال لآخر. أحياناً يقدم المؤلف الحدث باسمه ويعلق عليه. فيلم الطلقة الأخيرة مثلاً يبدأ بالجملة التالية للمعلق: الزمن يمضي منا ويبقى للأبد عندنا. وبهذه الجملة أيضاً يبدأ الفيلم المأخوذ عن الرواية «الافر نجوف» وكذلك هنا تُهيِّئُنا هذه الجملة لأجواء الأحداث الشاعرية. وبذات الوقت فإن تأثيرها في الفيلم أقوى، فالكلمة ثقلاً أكبر، فهي مميزة من خلال النص المجسد بواسطة وسائل العرض والتقديم، وبقية النص المقروء لا يبدو لنا بذات الضرورة؛ لأنه يضعف التأثير للجملة الأولى، ولا يعني أي جديد. فيلم «ساعة الحياة» يبدأ بمقولة للمؤلف (كان في وقت الامتحانات) وعلى الصورة نرى التلاميذ يتعلمون والمعلق لم يخبرنا بغير ما نراه، شيء ما يبدو الإسهاب فيه – أما في العرض أو النص – وذات الأمثلة تشير بأنه غير المسموح للكلمة أن تعترض التقديم، وإنما يجب أن تكون مرتبطة به وغالباً ما يحدث ذلك عندما يتجاوز المؤلف في التقديم أحد مقدمي الحدث.

وعلى سبيل المثال في فيلم «شيوعي» يقدم غابريلو فتيش الموضوع باسم ابن المقدم الرئيسي غوبانوف؛ وهذه الطريقة ليست جديدة في الأدب، غير أن الأمن هنا فريد من نوعه ذلك بأن ابن غوبانوف لا يمثّل في الفيلم، وإنما يقدم الحدث في البداية مع أنه ولد بعد وفاة والده. في آخر لقطة تمشي الزوجة (زوجة غوبانوف) والولد على ذراعها في طريق وتبتعد ومن خلال ذلك يغدو الوالد – الذي قدم الحدث – معايشاً للزمن الذي نحن فيه، إنه ينتقل إلى الماضي ليحدثنا عن حياة والده، والمعلق يُهيِّئ لنا الأحداث والأجواء الشاعرية من خلال تقاطيع الوجه رابطاً الحاضر بالماضي مبدعاً شكلاً وعمقاً... في حالات أخرى يقدم الحدث بصورة غير مباشرة من قبل الشخص الرئيسي وهكذا يكتب أو يخبر الجيولوجي سابينين في فيلم الرسالة يخبر زوجته عما يجري له

ولأصدقائه أثناء التنقيب، حيث يختبئ وراء ذلك نص المؤلف. وفي أحد المشاهد تقدم القصة من أحد الممثلين – وليس الممثل الرئيسي – هذا المنوال قدمت قصة نيلين «بشاعة» وهكذا أيضاً تصرف سكوبين في الفيلم المأخوذ عنها، فالموضوع قدم من المؤلف الذي كان أحد الممثلين وهو ما يشكل ضرورة فقط للموضوع. بطل القصة والفيلم فنكا ماليشيف يموت والمؤلف يقود الموضوع إلى نهايته، والأمر لا يتعلق فقط ببناء الموضوع، إنما يتعلق أكثر بالشكل المفصل للأشياء، فالفيلم لا يرفع ماليشيف فقط، وإنما يضفي عليه حكماً أخلاقياً ويعزله عن واقعه المتردي.

* * *

إلى أيٍّ مدى ينطلق التطور في السينما

إن قصة العلاقة التبادلية بين الكلمة والصورة في السينما تساعد بالشكل وفق الطرق الناظمة التي تقبل السيناريوهات والمواضيع السينمائية، هذه القصة ذات ثلاث حقب مختلفة.

الحقبة الأولى: وهي مرتبطة بالتطلع إلى قرار العرض وهو متحرر من الكلمة، ولنتذكر المجال الحافل الذي صادفنا في أول فيلم روائي روسي ستنكارازين: في واقع الأمر ارتبط الموضوع للفيلم بالكلمة وتطور معها، والتقديم كان تصويراً لها وما تبعه من تغيير للكلمة على الشاشة كان ظاهرة ضرورية موسعة. وفي المقدمة دخلت وسائل تعبيرية صورية واستعراضية والمونتاج وتسلمت المهمة الأساسية لتطور الحدث الدرامي في الفيلم.

وكانت قمة تطور الأفلام الصامتة: - المدرعة بوتمكين وأرض وكان لفيلم «الأم» المكانة المرموقة، لقد طبقت أساليب الفيلم الصامت بمساعدة التمثيل والمونتاج في تقديمها ووضع اللمسات الأخيرة عليها. إن اللقطات الشهيرة التي عرفناها في الأفلام الصامتة دخلت في دائرة معارف المستحدثات في فن السينما، فإذا كان فيلم المدرعة بوتمكين يمكن فهمه من غير أية كلمة فإن فيلم الأم – أول رواية عن الواقعية الاشتراكية في المضمون النفسي الحديث، فكلمات (رفيق- اشتراكية – كفاح) التي نطقت بها الأفواه بشكل غير متوقع فاجأت الجميع، ولكن كان علينا سماعها لتفهم ولادة هذا الإنسان الجديد، كان يجب علينا أن نسمع خطبة باولا أمام المحكمة لنحس بالعقدة المتشابكة بين الجيل الجديد للثورة مع أعماق المجتمع القديم، ولم يكن بمقدور الفيلم أن يتطور

لو أنه احتمى خلف الصورة والمونتاج، إنه يحتاج الكلمة كي يكون على صلة مع مجالات جديدة في الحياة.

إن الفيلم الصامت الذي ابتدعه لنفسه وسائل التعبير هو الذي قاد بالضرورة إلى الفيلم الناطق: وبذلك بدأت الحقبة الثانية: إن الكلمة المنطوقة غدت العنصر الأهم في اللغة السينمائية، فما يقرأ على الشاشة افتتح عهداً جديداً في الفن السينمائي حيث أوجد روابط خاصة بين الفئات الفنية، وبنفس الوقت غيرت الكلمة من شكل ومسائل التعبير، واليوم تظهر هذه الحقبة للجميع كضرورة لها نواظمها، طبعاً فلقد ساد الاعتقاد في البداية بأن الفيلم تنازل عن خصائصه واندمج في مجالات المسرح. غير أن الفيلم في الواقع قد عبر في مسارات المسرح ليوضح الحدود بينهما وبنفس الوقت تلقى من المسرح الخبرة في التجسيد عبر الكلمة ومارس بدوره تأثيره عليه، وكانت هنالك بعض الأعمال السينمائية المأخوذة عن المسرح التي استمدت تأثيرها من خلال التأثير المتبادل بين السينما والمسرح.

٣- ومع الأربعينيّات دخل الشكل السينمائي في حقبة التطور الثالثة فإضافة للكلمة المنطوقة ظهر نص المؤلف والصوت الداخلي لأشخاص الموضوع، وشاع الخوف ثانية من أن يضيع الفيلم خاصيته ولكن هذه المرة في المجال الأدبي، وهنا أيضاً تسلم الفيلم خبرة الأدب مثمناً قصص المؤلفين وطريقة التحليل الذاتي للأبطال، كذلك فقد أثر في الأدب (وفي الأدب الحديث الكثير من الأمثلة التي تشهد على التأثير بوسائل التعبير التصويرية في الموضوع السينمائي)، ووجد الفيلم مميزاته الخاصة وأسلوبه في التعبير عن مضمون عصره... وفي هذا المجال لدينا بعض ما نقوله: فلقد بدأ للبعض حتى وقتنا هذا بأن مثل هذا الاستخدام للكلمة قد عف عليه الزمن والمرء يتخذ حيالها موقف عدم الثقة، تماماً كما حصل عند بداية الفيلم الناطق حيال كلام أشخاص الموضوع.

من العسير تصوير فيلم فرنسي حديث من غير استخدام الأشكال المختلفة للكلمة على الشاشة. إن العمق الدرامي والفلسفي لفيلم آلان راسينه «هيروشيما! يا حبيبتي» كان من الممكن أن لا يكون بهذه القوة في التعبير لو

أن الحوار المباشر للأبطال لم يتداخل فجأة مع الديالوج الداخلي وهذا بدوره لم يتداخل مع نص المذيع، ونص المذيع هو من حيث المبدأ عبارة عن مونولوج الأبطال يجسدون عذاب الباقين على قيد الحياة في هيروشيما. الواقعية الإيطالية الجديدة. استخدمت نص المذيع بأوجه مختلفة، ففي مجال تحقيق المثالية والمحاكاة في اللقطات قدم طعم الخدمة كوسيلة للحصول على وثائقية مقنعة وهذا ما يوضح الموقف الشاعري والنموذجي لهذه الدراسة التي وقفت في مواجهة تلك الحقبة من الحياة في السينما الإيطالية.

بالنسبة لدوفشينكو تحددت طريقة احتياج الكلمة من خلال الشاعرية التي تتجسد عن فكرة عرض لحياة الأبطال في لحظات مثيرة. أعمال دوفشينكو تعتمد المواجهة التي تحتاج إلى الشكل المسرحي، فإلى جانب ما يثيره في أفلامه من قضايا لا تتضمن التأثير المعاكس، هنالك أعمال ضمنها تأثيرات عكسية تحتاج بدورها إلى شيء من التوتر لحل موضوعها. إنه يتمثل في مواقف متباينة بشكل حاد، وكذلك تغيير في الإيقاع والسرعة، ويستخدم دوفشينكو في فنه ذي الصبغة المسرحية مشاهد متقابلة ذات أصل فولكلوري، وذلك في تقديمه للموضوع أو المعاناة أو الحالة عند أبطالها بمشاركة عالم الحيوان والنبات والظواهر الطبيعية. ومن خلال تعدد طرق استخدامه للكلمة فقد وسع دوفشينكو فنه في الباليه والشاعرية لفن السينما، لقد اكتشفت شكلاً جديداً للدراما السينمائية هذا الشكل احتاجته حياتنا في شكلها الحديث للتعبير عن الكثير من العلاقات ووجهات النظر.

ويمكننا القول وبحق: إنَّه على يده استقرت الكلمة مع الصورة في الأفلام الحديثة، وقدمت السينما كأدب مصور ومجسد استمد قوته من تعدد جوانب استخدامه للكلمة.

إن مفهوم الموضوع السينمائي حصل على مضمونه الدقيق وعلى أحقيته بالوجود المستقل، إنه موضوع سينمائي، وليس مجرد تصوير لقصة أدبية في صور للفيلم تثبت الموضوع على الشريط السينمائي.

المعارف والاستخدامات لمواضيع السينما الحديثة جعلتها في حل نهائي من المسرح، سواء فيما يخص الممثلين السينمائيين وعلاقتهم بالموضوع المسرحي والممثل بالسيناريو، فهي دائماً أمور درامية للفن السينمائي اتجه كل فيلم في طريقها فأضافت الأهمية على المواضيع والمسارات للأفلام، إلا أن ذلك قلص التقدير الحقيقي لقضية الدراما السينمائية التي تتمثل في تغيير المواصفات الدرامية للموضوع وفي البحث عن بناء درامي متحرك، وليس في رفض البناء. على أية حال ولنحتفظ في الختام على خبرات الأعوام الماضية ولنستذكر معاً بأن النقد الذي وجه إلى الدراما في فيلم المدرعة بوتمكين وغيره كان مستهدفاً به المخرج الذي لم يتمكن مباشرة من اجتياز أخطائه...

واليوم نعرف أن المزاعم حول فيلم المدرعة بوتمكين بأن لا موضوع له خطأ، وكذلك المزاعم حول التضمين الدرامي للفيلم، لأن التضمين الدرامي (هو ما تثبته بعض الظواهر في الأفلام الشعبية التي توجهت إلى شكل التضمين الدرامي وإيجاد الحلول لها) هذا التضمين الدرامي ليس إلا تكريماً للفكر في الفن وملاذاً أمام الحقيقة والواقع وتقويمها بكل عقدها ومتناقضاتها.

سيرجي بوتكفيتش كتب عن الدراما لأحد أفلامه فيما يخص بناء الموضوع:

إنها تبدو كما لو أنها تبديل بين التقنية المنشودة والمجسدات التي لا تلبث أن تتراجع متخذة نشأة جديدة مغالطة بعضها بعضاً.

وبشكل محدد فإن هذه الفكرة ليست وليدة اليوم، وإنما مع نهاية الثلاثينات، إنها ضبط بعيد المدى للشكل، وهو ما يشمل دراما فيلم المدرعة بوتمكين وغيره، وهو ما يجب أن يكون، فالفن السينمائي الحديث مستمر في تطوره مع مقتضيات التقاليد في درامية ثورية، لا يزعج أشكالها، وإنما يبحث دائماً عن روابط جديدة مع الحقيقة والواقع التي هي مستمرة في التطور والحداثة.

* * *

فهرس

الصفحة

الطبعة الثانية / ٢٠١٩م

كلمة الغلاف

الدراما السينمائية موضوع مثير للجدل الدائم، وثمة تجارب وتيارات، في صياغة شروط الدراما وتنظيم علاقاتها بالفنون الأخرى.

وفي هذا الكتاب يتناول الناقد سيمون فرايليش الجوانب المختلفة للعلاقة بين الكلمة والصورة السينمائية، من خلال رؤية تحليلية تعتمد على نماذج مختلفة من الأفلام، وأكثرها من الأفلام الروسية، ويلحظ المؤلف العلاقة المتينة بين السينما والمسرح، ويقدم لنا أفكاراً عن أهمية المونتاج، والعقدة والشكل الدرامي للفيلم.

ويعتبر هذا الكتاب نموذجاً لأدبيات تيار سينمائي واضح المعالم، يستند إلى إرث إبداعي يمتد إلى نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن، ويتمثل في أعمال تولستوي وتشيخوف ومدرسة ستانسلافسكي في المسرح وتجربة إيزنشتين في السينما.